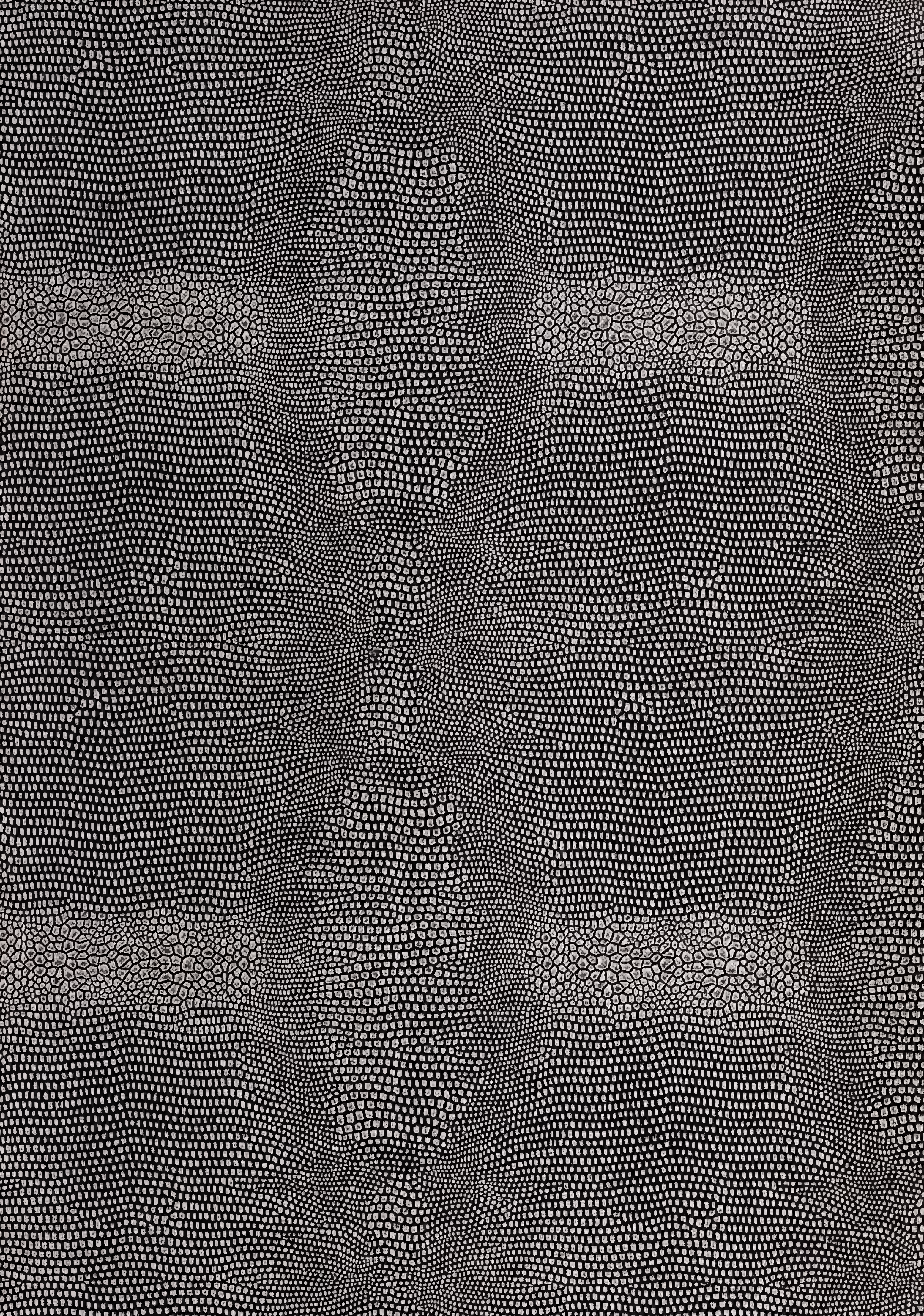


DIE CHRISTLICHE KUNST

ACHTZEHNTER JAHRGANG 1921/1922

F. BRUCKMANN A. G., MÜNCHEN

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN

ACHTZEHNTER JAHRGANG 1921/1922

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST GMBH

MÜNCHEN

INHALT DES ACHTZEHNTEN JAHRGANGES

(Die kleinen Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen der »Beilage«)
Abkürzungen hinter den Künstlernamen: Arch. = Architekt; Bildh. = Bildhauer; M. = Maler; Glm. = Glasmaler; Goldschm. = Goldschmied.

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE ABHANDLUNGEN

II. BERICHTE ÜBER AUSSTELLUNGEN (vgl. auch IV.)

III. KLEINERE AUFSÄTZE

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN, KUNSTVEREINEN, MUSEEN

V. KÜNSTLER. WETTBEWERBE

VI. MITTEILUNGEN ÜBER SONSTIGES KUNSTSCHAFFEN

VII. PERSONALNOTIZEN

VIII. BESPROCHENE BÜCHER

IX. VERSCHIEDENES

B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

Illustrationen zu kunsthistorischen Aufsätzen



H. Huber-Sulzemoos 3314 GFCKM

Puer autem crescebat et confortabatur plenus sapientia, et gratia Dei erat in illo



SCHEIDUNG DER SCHAFE VON DEN BÖCKEN IN S. APOLLINARE NUOVO ZU RAVENNA. Um 520. — *Text S 8*

MOSAIKEN UND GLASMALEREIEN

Von Dr. ADOLF FEULNER

(Vgl. Abbildungen S 1—17)

Das Mosaik ist eine Technik der monumentalen Malerei. Die Kunst, aus kleinen, farbigen Glasstiften ein Gemälde zusammenzusetzen, hat etwas Primitives an sich. Sie fordert Beschränkung und große Gesinnung. Sie fordert Verzicht auf malerische Intimität und auf tonige Reize, Verzicht auf eindringliche Nachahmung der sichtbaren Welt, auf illusionistische Wiedergabe des Raumes. Sie lebt von der Vergeistigung der Linien und Formen, von der transzendenten Wirkung der Farben, von der Wirkung der einfachsten Kompositionsgesetze, von Reihung und Parallelismus, von Symmetrie und Rhythmus. Sie lebt von einer lapidaren Kürze und Deutlichkeit des Ausdrucks, von der herben Einfachheit der Sprache, von der stilistischen Eindringlichkeit der Form, von der verinnerlichten Kraft der Zeichnung, und sucht als monumentale Kunst auch Größe und Erhabenheit des Inhalts. Sie ist bedingt von einer großen, monumentalen Architektur mit weiten Räumen, breiten Flächen, und hier hat sie die Aufgabe, die Flächen zu betonen, als solche festzuhalten, nicht durch perspektivische Raumvertiefung zu zerstören. Ihre Blütezeiten hat die Kunst des Mosaiks erlebt, als sie im Dienste stand einer überragenden Architektur, in der Antike, wenn wir aus den Resten einer späteren, kleineren Zeit schließen dürfen, und in den frühen, nachchristlichen Jahrhunderten, als das jugendfrische Christentum auf dem Boden des antiken



APOSTEL MIT DEM MÄRTYRERKRANZ AUS DER TAUFE DES JOHANNES IN NEAPEL
4. Jahrh. — *Text S. 8*

Kunstgeschmacks sich seine eigene Kunst schuf.

Es ist kein Zufall, daß die Kunst der jüngsten Zeit mit sicherem Instinkt und festem Entschluß auf das Mosaik zurückgreift. Man könnte nach inneren Gründen suchen, wenn geschichtliche Rückschlüsse jetzt schon erlaubt wären. Vielleicht hat der Aufschwung der modernen Architektur, die in einer neuen Rückkehr zur strengen Tektonik, zur einfachsten Raumgestaltung ihre Bedeutung sucht, die nach einer Wandmalerei von stilistischer Größe und Erhabenheit ruft, den Anlaß zu einer neuen Auswer-



KOPF DER HL. PUDENTIANA IN S. PUDENTIANA ZU ROM. Anfang des 5. Jahrh. — *Text S. 8*

tung der uralten Technik gegeben. Vielleicht liegen die Gründe tiefer, in Problemen der Weltanschauung, die eine spätere Geschichtschreibung klären wird. Daß die Technik modernen Bedürfnissen entgegenkommt, erklärt schon ein Blick auf die neueste Malerei selbst, deren Entwicklungsgang man oberflächlich, in groben Umrissen, als Ausbildung einer neuen, idealistischen Monumentalkunst bezeichnen darf. Nach der differenzierten, naturalistischen Kunst des Impressionismus, die in der Wiedergabe von Licht und Luft, in der Wiedergabe des Momentanen, im verfeinerten Studium der äußeren Welt, ihr Ziel fand, eine plötzliche Abkehr in der jüngsten Kunstbewegung, die, vom Sichtbaren sich abwendend, eine absolute Malerei als Ideal ankündigte, die die alte, verfeinerte Form zerschlug und sich zuerst in der Wiedergabe von symbolischen Abstraktionen genügte, die dem Kunstwollen der Vergangenheit ihren eigenen Willen entgegenstellte und eine neue Form mit den einfachsten Mitteln selbst schaffen wollte, die sich jetzt mit einer neuen, verinnerlichten Stilistik langsam wieder an die Natur heranzutasten scheint. Es ist der gleiche Kreislauf, der sich ständig wie-



KAISER JUSTINIAN IN S. VITALE ZU RAVENNA. Mitte des 6. Jahrh. — *Text S. 8*

derholt, der Pendelschlag zwischen den beiden Polen einer freien und gebundenen, einer naturalistischen und idealistischen Kunst, der wie in früheren Jahrhunderten auch hier den Gang der Entwicklung rhythmisch gliedert. Wir stehen noch in den Anfängen der neuen Bewegung. Noch läßt sich nicht übersehen, welchen Zielen die neue Kunst sich zuwenden wird, noch sind wir allzusehr vom Kampfruf der einzelnen Richtungen umtobt, die alle ihr Rädchen in dem großen Mechanismus der allgemeinen Kunstbewegung treiben, die uns einem neuen Zeitstil entgegenführen wird. Nur soviel ist sicher, daß nicht ein äußerliches Modebedürfnis die jüngste Kunstbewegung beherrscht, sondern daß ein neues Gesetz, dem die Kunst mit Notwendigkeit dient, den Strom künstlerischen Geschehens in ein neues Bett lenkt. Daß es also keinen Zweck hat, wenn wir uns mit dem hochmütigen Lächeln des Nichtverstehens abwenden von den Kunstwerken, die unser träges, an das Alte gewöhntes Auge zu beleidigen scheinen, sondern daß



AUS DER TRENNUNG LOTS VON ABRAHAM IN S. MARIA MAGGIORE ZU ROM. Gegen Mitte des 5. Jahrh.

Text S. 8



VEREITELTE STEINIGUNG DES MOSES IN S. MARIA MAGGIORE ZU ROM. Gegen Mitte des 5. Jahrh — *Text S. 8*

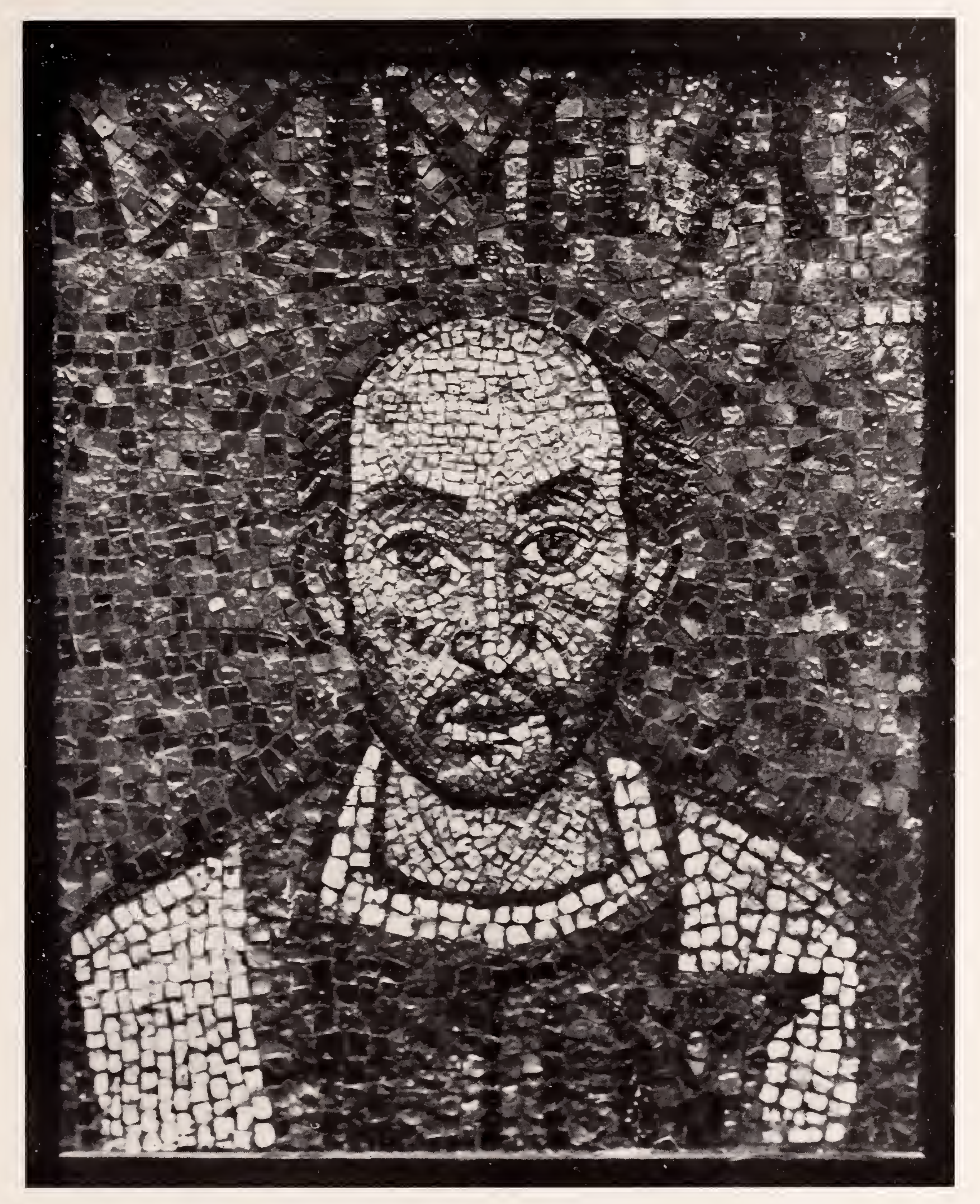
wir uns bemühen müssen, ehrfürchtig zu horchen auf den Ruf einer neuen Zeit, die nach den notwendigen Irrwegen auch den Pfad zu einer neuen, großen Kunst finden wird. Dies als Vorbemerkung zum folgenden.

Einen Querschnitt durch einen Zweig der jüngsten Kunstbewegung suchte im Sommer 1919 eine sehr interessante Ausstellung der Galerie Caspari in München zu geben. Sie war veranstaltet von den Vereinigten süddeutschen Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, G. m. b. H., in München-Solln, die aus den Mosaikkunstanstalten von Prof. Th. Rauecker, von Puhl und Wagner und aus der Berliner Glasmalerei von Gottfried Heinersdorff hervorgegangen ist[1]). Diese Probeschau gewährte einen Einblick in den technischen Betrieb von überraschender Vollkommenheit, sie stellte sich mit der Mehrzahl der vorgeführten Werke ostentativ auf den Boden der jüngsten Kunstbewegung und brachte für diese, als Kronzeugen für die Folgerichtigkeit der Bewegung, ausgewählte Beispiele aus der Blütezeit alter Mosaikkunst in getreuen Kopien, dazu, wahrscheinlich als instruktive Gegenbeispiele, Proben der mehr kunstgewerblichen Tätigkeit der älteren, sagen wir kurz, naturalistischen Generation. Man muß gestehen, daß die Ausstellung äußerst aufschlußreich war, wenn auch in den Räumen nur Bruchstücke verbindungslos einander gegenübergestellt werden konnten.

Die Vorbilder waren gut gewählt. Es waren zumeist Kopien nach den Originalaufnahmen, die Prälat Joseph Wilpert zu seinem Monumentalwerk »Die römischen Mosaiken und Malereien« hatte anfertigen lassen. Einzelne Kopien nach ravennatischen Altertümern hatte Corrado Ricci und eine Aufnahme Prof. Pfannschmidt überlassen[1]). Die Beispiele gehören dem 4.—10.

[1]) Von den obengenannten, jetzt vereinigten Werkstätten stammen die auf S. 1—18 abgebildeten Arbeiten (Kopien und Originale). — D. R.

[1]) Wer sich für die geschichtlichen Zusammenhänge näher interessiert, der sei auf das große Werk von Wilpert oder auf die leichter zugängliche Darstellung von O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, verwiesen.



BISCHOF MAXIMIAN IN S. VITALE ZU RAVENNA. Mitte des 6. Jahrh.

Text S. 8

Jahrhundert, der altchristlichen und byzantinischen Epoche, an. Aus dem 4. Jahrhundert der Apostel mit dem Märtyrerkranz aus der Taufe des hl. Johannes in Neapel (Abb. S. 2), noch ganz von der klassischen Antike abhängig, mit starker, plastischer Modellierung in der Art einer Grisaillemalerei, aber fest und kräftig in der Zeichnung und gewaltig im Ausdruck. Etwas später, um 402—407, der Kopf der hl. Pudentiana aus S. Pudentiana in Rom, im Dreiviertelprofil (Abb. S. 3), in die Fläche hineingehend, malerisch und weich behandelt, soweit es das strenge Material erlaubt. Gegen Mitte des 5. Jahrhunderts die alttestamentlichen Stücke aus S. Maria Maggiore in Rom, die vereitelte Steinigung des Moses (Abb. S. 6), Moses und die Tochter Pharaos, die Trennung Lots von Abraham, sowie einige Bruchstücke aus diesen biblischen Erzählungen, von denen wir eine in Abbildung vorführen (Abb. S. 5). Dekorativ, da sie im Aufbau von der Architektur bedingt sind, stilistisch noch abhängig von antiken Miniaturen, von denen sie das bewegte, dramatische Pathos übernommen haben, aber im knappen, epigrammatischen Ausdruck, in der glühenden Leuchtkraft der Farben einer der Höhepunkte altchristlicher Kunst [1]). Die figurenreichen Gruppen sind dicht zusammengeballt und lassen dem Goldgrund wenig Raum, die Figuren mit sprechenden Gebärden, scharf umrissen, die perspektivischen Mittel auf ein Minimum reduziert, dafür ein Maximum an Ausdruck und an Intensität der Farbe. Alle Form ist zurechtgelegt für die Fernwirkung, also mit Rücksicht auf die architektonische Stellung im Raume. In diesem gebundenen, hieratisch strengen Stil verkörpern diese Mosaiken das Ideal einer feierlichen, religiösen Kunst. Jede Abstraktion ist eine Vergeistigung. Die Vereinfachung der Formen, die Eigenwirkung der vom Gegenstand fast unabhängigen Farben, in Verbindung mit dem tiefen Ernst des knapp angedeuteten Inhalts bringen die vergeistigte, transzendente Wirkung hervor, die uns im absoluten Sinne religiös erscheint. Wieder ein Jahrhundert später, um 520, die Probe aus den Zyklen in S. Apollinare Nuovo in Ravenna, einem Hauptwerk des byzantinischen Stiles in Italien, die Scheidung der Schafe von den Böcken (Abb. S. 1). Die Formen noch strenger stilisiert, die Farbe ganz abhängig vom Goldschimmer des Hintergrundes, der die abstrakte Wirkung steigert und den Figuren eine statuarische Wirkung verleiht, die ihnen alles Gegenwärtige, Zeitliche nimmt. Die Komposition betont mit der strengen Symmetrie die Fläche und bindet sich durch die Tektonik in die Architektur. Noch eine Generation später, um 547, die Mosaiken aus S. Vitale in Ravenna, »die prächtigste und reichste Offenbarung der justinianischen Kunstblüte«. Die Strenge der Formen ist geblieben, aber die hieratische Gebundenheit des Stiles hat sich gelockert. Die Polychromie ist reicher geworden, die Bilder wirken durch die stoffliche Pracht der Farbe und greifen sogar zu Ergänzungen, die der älteren Zeit fremd waren, zu Perlmuttereinlagen und anderen Zeichen des Prunks. Der hier abgebildete, lächelnde, etwas verkürzte Kopf des Kaisers Justinian illustriert den weichlicheren Stil dieser Zeit (Abb. S. 4). In den folgenden Jahrhunderten löst sich die monumentale Einfachheit noch mehr. Das Mosaik sucht Anschluß an die farbige Wirkung der Tafelmalerei, die Wirkung der Farben wird intimer, die Töne werden gebrochen, selbst die Technik, die mit kleinen Steinen arbeitet, wird verfeinert. Beispiele: die Proben aus der Martorana in Palermo, die dem 9.—10. Jahrhundert angehören (Abb. S. 9).

Es ist zu berücksichtigen, daß die hier angeführten Vorbilder — das gleiche gilt natürlich auch für die Abbildungen — Beispiele aus verschiedenen Epochen sind, aus der Blütezeit altchristlicher Kunst und aus den Perioden, in denen die Mannigfaltigkeit bereits nachgelassen hatte, daß es sich um eine Auswahl des Besten handelt und daß sie nur einen Teil der Verwendung illustrieren. Nur das große, kirchliche Mosaik kommt zum Wort; über kunstgewerblichen Gebrauch geben sie keinen Aufschluß. Es ist auch zu berücksichtigen, daß auch die modernen Mosaiken nur in Bruchstücken oder nur in Entwürfen vorgeführt werden konnten, daß nur das Raumganze, in dem die musivische Kunst einen ornamentalen Bestandteil bildet, den richtigen Eindruck von Stileinheit und monumentaler Wirkung verschaffen könnte. Daß ferner unter den modernen Erzeugnissen sich eine Reihe von Objekten befindet, die nicht zur großen Kunst gezählt, sondern als Kunstgewerbe

[1]) Vgl. die farbige Wiedergabe von zwei Szenen aus der Geschichte Jakobs im XIV. Jahrg., vor S. 137; ebendort S. 149 den Aufsatz Fr. Stummels über die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrh. — D. Red.

im besten Sinne aufgefaßt sein wollen. Auch unter diesen Voraussetzungen ist der Unterschied zwischen der alten und der modernsten Kunst ungeheuer. Es ist, kurz ausgedrückt, der Unterschied zwischen einem organisch gewachsenen und einem gewollten Stil, dem noch die Abklärung in einer reichen, künstlerischen Tradition fehlt, der Unterschied zwischen naiver Größe und gesuchter Einfachheit, der dem historisch Geschulten am meisten auffällt. Man muß allerdings zugestehen, daß sich das Auge an das Neue erst gewöhnen muß. Und dieses Neue wirkt zunächst um so mehr auffallend, da es objektiv einen Rückschritt bedeutet, einen Rückschritt vom Differenzierten zum Einfachen, vom Verfeinerten zum Primitiven, aber auch vom Eindeutigen zum Vieldeutigen in der abstrakten, aphoristischen Sprache, in der Anwendung einer verständlichen Symbolik. Aber man muß diese Werke unbefangen auf sich wirken lassen, als Zeugnisse eines neuen Stilwollens, als Bausteine zu einer neuen Monumentalkunst, die an sich noch nicht ein Höchstes bedeuten, aber doch zu großen Erwartungen berechtigen, schon deshalb, weil man bei allen Künstlern den Ernst spürt, den angefangenen Weg zu einer absoluten Leistung zu Ende zu führen. Während man in Ausstellungen von Ölgemälden modernster Künstler meist ein peinliches Gefühl empfindet, weil es viel leichter ist, eine alte Form zu zerstören als etwas Positives, Neues zu schaffen und den Beschauer davon auch zu überzeugen, und weil man den Widerspruch spürt zwischen dem Wollen, das ein Neues sucht, und den Mitteln, die es dazu ergreift, sind im Mosaik Stil und Material, Wollen und Mittel, Ausdruck und Form voneinander bedingt und eng verbunden. Die Technik allein schon kommt dem Streben nach Einfachheit entgegen. Was uns in Ölgemälden gewaltsam vorkommt, wirkt hier durch das Material bedingt. Die Leistungen bekommen dadurch etwas Positives, Erfreuliches, wenn sie auch den alten Vorbildern noch nicht gewachsen erscheinen.



KÖNIG ROGER IN DER MARTORANA ZU PALERMO 9.—10. Jahrh.
Text S. 8

Viel gerühmt wird von den Literaten der modernsten Kunst der Berliner Maler Max Pechstein, der Kartons zu einem Mosaik in den Ausstellungsräumen der Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin und einige Details daraus ausgestellt hatte. Merkwürdigerweise religiöse Themen, Mariä Verkündigung und die Anbetung der Hirten, die schon inhaltlich den Vergleich mit den Alten herausfordern. Beide gut erfunden, mit kecker, durchaus persönlicher Handschrift gezeichnet, sehr ausdrucksvoll und in glänzenden Farben, die die Wirkung nicht versagen, auf den hellen Grund hingesetzt, ganz flächenhaft, ohne jede perspektivische Verkürzung, in stark umrissenen Konturen,



JOHANNES OSTEN (KÖLN) AUS DER ST. NIKOLAUSKIRCHE IN KÖLN-SÜLZ

Vgl. Abb. S. 11

Die Malereien außerhalb der Apsis sind Fresken



JOHANNES OSTEN (KÖLN) APSIS DER ST. NIKOLAUSKIRCHE IN KÖLN-SÜLZ

Mosaik. Ausgeführt 1920

Ausführung durch die Vereinigten Werkstätten



P. GÖSER, O. S. B. MOSAIKMALEREI DER APSIS DER KIRCHE IN MARIA LAACH

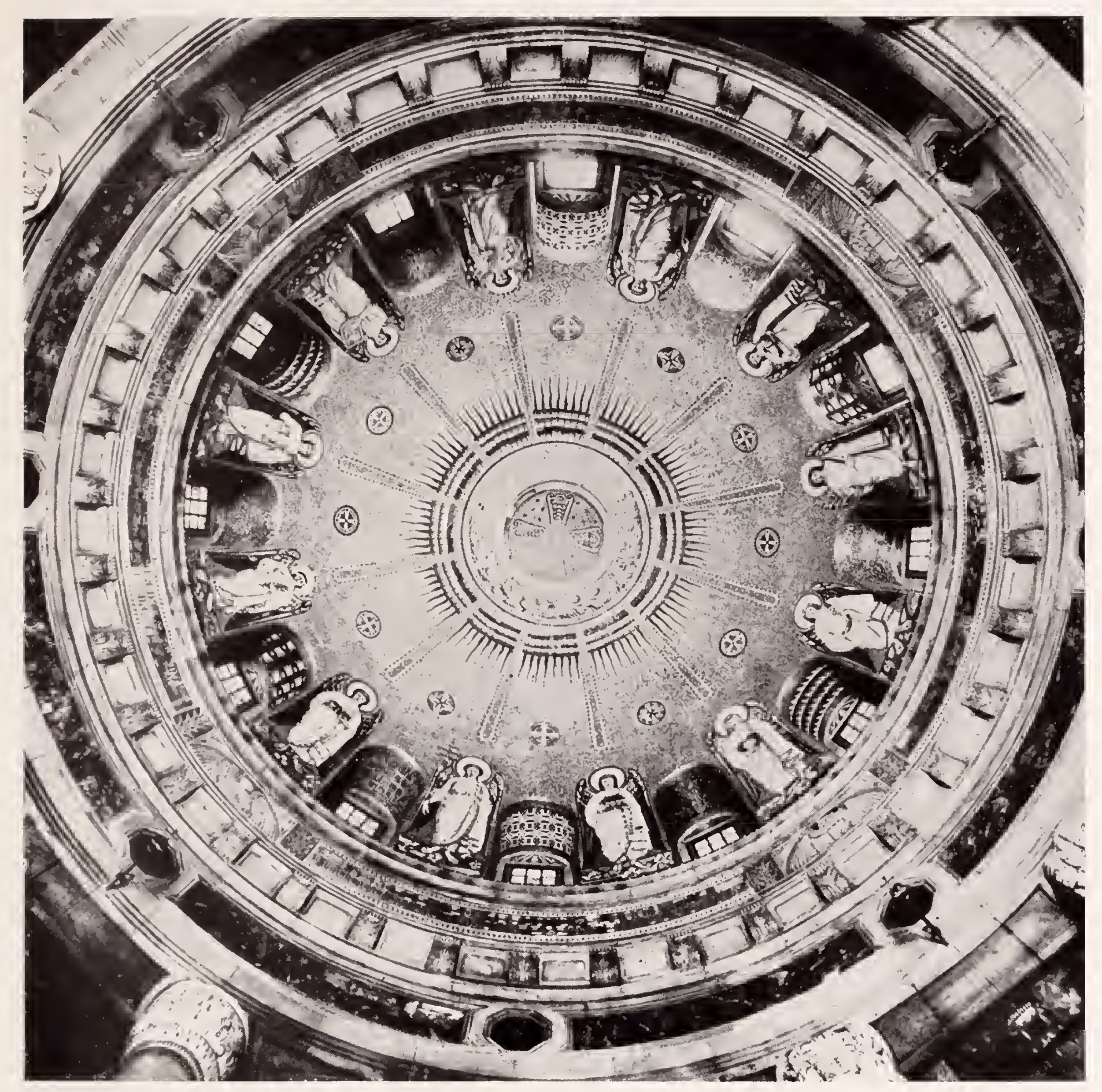


BENNO RAUECKER, MOSAIKMALEREI AN DER LUDWIGSKAPELLE
IN DER ST. MAXIMILIANSKIRCHE ZU MÜNCHEN



WILH. KÖPPEN MOSAIK-KUPPEL IN HAUNSTETTEN

die für Fernwirkung in einem großen Raum berechnet sind. Aber religiös sind die Bilder nicht, der feierliche Ernst einer religiösen Kunst fehlt, das Jesuskind, das mit ausgebreiteten Armen auf dem Schoß Mariens steht, wirkt viel zu wenig naiv, nichts weniger als hieratisch. Die stilisierten Bäume, die wie Riesenschlangen die Figuren der anbetenden Könige umfassen, sind zwar frühen Miniaturen nachempfunden, aber als monumentale Erfindung schlecht. Das sind schließlich nur subjektive Eindrücke. Mehr einer nachrechnenden Logik erreichbar wäre die künstlerische Wirkung im Raume, die man hier nicht nachprüfen kann. Leichter zugänglich sind von Cesar Klein die Proben von ornamentalen Werken, die Modelle zu einer Eingangshalle, einem Wintergarten, einer Barockvilla mit dekorativen Füllungen. In der Ornamentik ist alles Naturalistische abgestreift, die Linien und Farben sind auf einen abstrakten Ausdruck reduziert, der nur zum Teil die Anregung barocker Ornamentik erkennen läßt. Die untektonische Verteilung über die Fläche erinnert an Gestaltungsprinzipien des Rokoko. Der Maßstab scheint vergriffen. Selbst für die großen Flächen der modernen Architektur wäre diese Ornamentik zu schwer, zu scharf im Umriß; die Fläche wird mehr negiert als betont. Besser sind die figuralen Werke, die Kartons zu Existenzbildern mit Männern und Frauen in knapp angedeuteter Umgebung, die in einer freien, bewegten



WILHELM KÖPPEN MOSAIK-KUPPEL DES MAUSOLEUMS DES GRAFEN ANDRASSY IN VARALYA (UNGARN)

Rhythmik ihre stilistische Größe suchen. Bei den Entwürfen von Max Unold für Mosaiken im Museum zu Weimar ist nicht das Raumerlebnis die künstlerische Voraussetzung, sondern die Zeichnung, der Karton an sich. Als solche sind diese Darstellungen der Urtypen menschlicher Beschäftigung, des Ackersmannes, des Fischers, des Winzers glücklich erfunden, in einfachster Form, entsprechend der Einfachheit des Inhaltes, groß gesehen aber farbig zu leblos. Karl Kaspar, der mit einem gotisierenden Auferstehungschristus für ein Grabdenkmal vertreten war, ist zu sehr Maler. Die Farben sind wie auf einem Ölgemälde malerisch miteinander verwachsen, sie lösen sich nicht voneinander los und saugen dadurch auch die Form auf. Für monumentale Wirkung in einem großen Raum wäre ein solches Mosaik ungeeignet. Wenn größere Einsicht in die Bedingungen und Wirkungsmöglichkeiten des Mosaiks die Technik des Künstlers geklärt haben, darf man von ihm auf diesem Gebiete wertvolle Leistungen erwarten. Von der Verinnerlichung, die die religiöse Kunst fordert, spürt man bei ihm am meisten. Die Flucht nach Ägypten von H. Eckmeyer läßt die strengen führenden Linien vermissen; als anspruchsloser Schmuck wird die Tafel mit der angenehmen Kom-



DÖRINGER (DÜSSELDORF) CHRISTUS AM KREUZ VON DER GNADENKIRCHE IN BERLIN

position gut ihren Zweck erfüllen. Dem glatten, sorgfältig bearbeiteten Madonnenkopf von Hertlein in Marmormosaik kann ich keinen Geschmack abgewinnen. Eine vielversprechende Technik sind die Gold- und Silbermalereien, die in der Wirkung dem Mosaik nahekommen. Auf gold- oder silbergrundierte Platten sind die kräftigen Farben, die nur flächenhaft wirken können, eingebrannt; die Zeichnung ist mit Schwarzlot aufgetragen. Die Tafeln zeichnen sich durch tiefe Leuchtkraft der Farben aus und dazu bringt der metallisch schimmernde Hintergrund einen eigentümlich mystischen Reiz. Solche Plattenmalereien mit religiösen Stoffen, wie Felix Baumhauer mehrere ausgestellt hat, erscheinen gerade als Schmuck kleinerer Kirchen sehr geeignet und man möchte ihnen deshalb weiteste Verbreitung wünschen (Abb. S. 18). Baumhauer ist ein sehr begabter Künstler, von dem für die christliche Kunst noch viel zu hoffen ist. Th. Rauecker hat einen ernsten, bedeutenden St. Andreas aus der St. Bennokirche gezeigt,



FRIEDRICH STUMMEL † (KEVELAER), MOSAIKMALEREI IN DER MARIÄ-DORMITIONS-KIRCHE ZU JERUSALEM. ALTAR VON RENARD (KÖLN)



FEL. BAUMHAUER MADONNA

Text S. 16

Julius Diez reizende Dekorationsarbeiten ornamentalen Charakters, stilisierte Tierstücke in feinen Farben von äußerster technischer Exaktheit. Rauecker und Diez gehören bereits zur älteren Generation unter den lebenden Künstlern, zu den ausgereiften Meistern, für deren Können nicht die hier gegebenen Proben, sondern die ausgeführten großen dekorativen Arbeiten selbst vollgültiges Zeugnis ablegen. Noch weniger kann man aus den wenigen ausgestellten Stücken eine Übersicht über die wirkliche Leistung Schapers im Aachener Dom gewinnen. Hier im Zusammenhang mit den modernen Mosaiken wirkt sein Apostelkopf[1]) verfehlt, wie musivisches Ölbild, während die dekorativen Füllungen in tiefen, dunklen Farben ihrem Zweck vollauf gerecht werden.

Der Aufschwung der modernen Architektur hat auch das Verständnis für die Glasmalerei wieder geweckt. Wie das Mosaik ist auch das Glasgemälde nicht ein selbständiges Kunstwerk, sondern der organische Bestandteil eines Raumganzen, in dem es eine raumschließende und eine dekorative Aufgabe erfüllt. Und wie das Mosaik, so hat auch die Glasmalerei ihre Blütezeit erlebt, als sie im Dienste stand, einer monumentalen Architektur. In den gotischen Kirchen, in denen das Mauerwerk auf die notwendigsten, statischen Bestandteile reduziert war, hatte sie das weiteste Feld; hier vertrat sie die Stelle der Wandmalerei. Auch beim Glasgemälde fordert die Technik weise Beschränkung und monumentale Einfachheit. Die dunklen Linien der Verbleiung sind die führenden, sie schneiden in der Fernwirkung alles Kleinliche unerbittlich weg und nur die kräftigste Innenzeichnung in Schwarzlot kann dagegen bestehen. So ist auch der Glasmaler darauf angewiesen im vergeistigten Leben der Linien, in der Gewalt der Formen, in der Einfachheit der flammenden Farben, die als Lichtquellen zuerst den Eindruck bestimmen, die Wirkung zu suchen. Von der klassischen Zeit der Glasmalerei, als die wir das 13. und 14. Jahrhundert ansehen, haben auch die modernen Künstler gelernt. Unter den wenigen ausgestellten Glasmalereien waren Werke von bedeutender, künstlerischer Höhe, nicht nur technisch vollkommen, sondern auch formal von großer Kraft des Ausdrucks. Hervorzuheben sind der ergreifende Ecce Homo von Baumhauer und die ausgezeichnet in die Umrahmung komponierten, farbig etwas dumpfe Geburt Christi von J. Thorn-Prikker in Hagen, in den Entwürfen von Cesar Klein und Pechstein nähert sich die expressionistische Stilisierung bereits einer feierlichen, hieratischen Würde, die der alten Kunst nahekommt. Die kleinen Fensterbilder von Richard Seewald sind gutes Kunstgewerbe. Ob die Kunst des jungen Künstlers auch für große Aufträge reicht, kann man nach den ausgestellten Entwürfen nicht entscheiden. — Wenn das vorbildliche Schaffen der alten Meister die Einsicht in die Voraussetzungen und Bedingungen einer monumentalen Kunst geklärt hat, ist auf beiden Gebieten, der Glasmalerei und der Mosaikkunst, ein Gewinn für die moderne Malerei, aber auch für die religiöse Kunst zu hoffen[2]).

[1]) Abbildungen im VIII. Jahrg., S. 207 ff., zum Aufsatz über Herm. Schaper mit 5 Abbildungen aus dem Aachener Münster. — D. Red.

[2]) Grundsätzliches über Mosaik siehe in dem auf S. 8 Anm. erwähnten Aufsatz von Fr. Stummel und im III. Jahrg. des »Pionier«, S. 89, mit mehreren Abbildungen.



OTTO GRASSL — SCHUTZENGELBILD

Ölgemälde, 1920. — Text S. 25

OTTO GRASSL

Von JOSEF KREITMAIER S. J.

(Abb. S. 19—32)

Die christliche Kunst hat keinen Überfluß an ursprünglichen, selbständigen Begabungen. Mancherlei Gründe beleuchten diese wenig erfreuliche Tatsache. Vielfach wird die christliche, im besonderen die kirchliche Kunst, von den Auftraggebern sowohl wie von den Beauftragten als leidiges Geschäft betrachtet, bei dem der eine möglichst billig zu einem Kunstwerk kommen möchte, der andere infolge der mageren Entlohnung keine vollwertige Leistung bieten kann. Bessere Künstler kommen dann von vorneherein nicht in Betracht, die übrigen gewöhnen sich an Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit. Ein weiterer Hemmungsgrund liegt in der praktischen Aufgabe der kirchlichen Kunst. Sie darf nicht selbstherrlich auftreten, sondern hat zu dienen. Der Schöpfer christlicher Kunst darf nicht auf Höhen emporklimmen, wo ihm niemand oder nur wenige mehr folgen können, es muß sich vielmehr das Objektive, allgemein Verständliche und Empfindbare über das rein Subjektive erheben. Diese Richtung aufs Objektive ist nicht jeder Begabung naturgemäß, und so kommt es, daß mancher Künstler, wenn er seinem innersten Triebe folgt, der kirchlichen Kunst verloren geht. Wenn nicht alles trügt, ist nun freilich die Zeit des übermäßig gepflegten Subjektivismus um; auch die moderne Profankunst sucht die Fäden wieder aufzugreifen, die vom Individuum weg zur Gemeinschaft führen. Geschieht das vorerst nur in Programmen, so ist doch der Weg zur Umkehr gewiesen.

Bei den Werken Otto Graßls wird niemand ein ausgeprägtes persönlich gefärbtes Formempfinden verkennen. Vielleicht wird mancher, dem seine Kunst zum erstenmal begegnet, über diese oder jene Darstellung den Kopf schütteln, vielleicht ist auch wirklich noch nicht alles ausgegoren — der Künstler weiß das selbst am besten und arbeitet unermüdlich an seiner Vervollkommnung —,



OTTO GRASSL GALGENVÖGEL

Temperazeichnung, 1911. — *Text S. 22*

es bleibt die erfreuliche Tatsache, daß hier wieder einmal ein Mann das Gebiet der christlichen Kunst im weiteren Sinn betritt, der nicht nur ernten will, sondern auch sät und Blumen pflanzt, deren selten gesehene Farben und Formen, ohne sich ungebührlich aufzudrängen, aus ihrer Umgebung hervorstechen.

Am 26. April des Jahres ist der Künstler 30 Jahre alt geworden. Nach einigen Jahren Gymnasialstudiums in seiner Vaterstadt München hat er die wissenschaftliche Laufbahn abgebrochen und sich ganz dem Studium der Kunst verschrieben. Zuerst besuchte er nun fünf Semester lang die Städtische Gewerbeschule in der Luisenstraße, dann weitere fünf Semester die damals Königliche Kunstgewerbeschule unter den Professoren Julius Diez, Maximilian Dasio, Th. Spies, Franz Wiednmann, schließlich noch zwei Semester die Akademie der bildenden Künste unter den Professoren Stuck und Dörner.

Wer viel in Kunstausstellungen herumwandert, dem wird es nicht entgehen, wie die Sonderart bestimmter akademischer Lehrer starke Reflexe wirft. Wie oft ist z. B. schon ein junger Feuerstein aufgetaucht. Auch Julius Diez gehört zu diesen Lehrern. Kein Wunder, wenn wir dessen Spuren noch lange in den Früharbeiten Graßls entdecken können, bis sie sich allmählich verlieren und das eigene geistige Wesen des Künstlers immer klarer und deutlicher hervortritt. Eines aber hat er aus der Schule wie ein unvertilgbares Muttermal mitgenommen: das triebhafte oder auch bewußte Streben nach kunstgewerblich-dekorativer Haltung, die auch solchen Werken nicht fehlt, die in erster Linie geistigem Ausdruck dienen wollen. Das Arbeiten ins Flächenhafte, das Herstellen leicht schaubarer Gliederungen, die Freude an zügigen, seelenvollen Rhythmen, nicht zuletzt auch die zierliche kalligraphische Art seiner Bildsignierungen künden es. Diese letzteren würde der feinfühlige Künstler gewiß anders gestalten, wenn er nicht wüßte, daß sie dem Stil der Bilder entsprechen, gewissermaßen ihr Schlußakkord sind.

Dieses dekorative Wesen Graßlscher Bilder sei lediglich als Tatsache, nicht etwa im Sinne eines Tadels festgestellt. Ich gehöre nicht zu denen, die darin ein natürliches Hindernis für die Entfaltung der höchsten Kunst zu erkennen glauben. Ordnung und Ausdruck sind kein Gegensatz und kein Widerspruch.

Wichtiger als diese mehr leibliche Seite der Kunst Graßls ist ihre seelische Eigenart, die den Bildern den Stempel des Urhebers viel deutlicher aufprägt als der beigesetzte Name. Von dem Künstler, einem zart, fast knabenhaft gebauten Stadtkind, wird niemand die gemütlich-derbe urtümliche Kunst eines Matthäus Schiestl erwarten. Aus seiner Hand wäre so etwas Lüge und Heuchelei.



OTTO GRASSL — DEN WEG MUSS JEDER WANDERN, UND KEINER WEISS VOM ANDERN
Temperazeichnung, 1912. — Text unten

Ist einem Schiestl das schlichte Volk immer wieder aufs neue Anreger, so fühlt Graßl in ihm keine Berührungspunkte mit seiner inneren Welt. So kommt es, daß auch seinen Bildern das Volkstümliche mangelt. Seine Gestalten sind als echte Stadtkinder feinnervig und blutarm; sie wissen nichts von würziger Waldluft und lachenden grünen Wiesen, sie leben nicht im Reiche der Naturwunder, sondern im Reiche der Idee. So ist es nicht von ungefähr, daß die Landschaft bei Graßl eine kaum nennenswerte Rolle spielt.

Dem zartgliedrigen Körper entspricht seelisch eine fast übergroße Bescheidenheit und Scheu vor lauten, lärmenden Menschen, eine gewisse Ängstlichkeit und Bedächtigkeit im Lösen künstlerischer Probleme, es fehlt ihm jener frische sanguinische Draufgängermut, der freilich allzu leicht zur Oberflächlichkeit verleitet und sich kaum Zeit gönnt, in die Tiefe zu dringen.

Diese Ängstlichkeit hat ihren Grund in dem starken grüblerischen Zug, der des Künstlers Seele beherrscht. Graßl ist kein Dichter, weder Lyriker und Romantiker, noch Dramatiker. Poetische Stimmungen, erregte Handlungen suchen wir vergebens in den Bildern seiner reiferen Zeit. Im Grunde genommen ist der Künstler vielmehr eine ausgeprägte Denker- und Philosophennatur. Ich habe selten einen schaffenden Künstler getroffen, der so viel über die Grundlagen seiner Kunst nachdenkt wie Graßl. Es ist nicht seine Art, sich bloß dem Instinkt zu überlassen. Er will nicht nur das fertige Werk verstandesmäßig auseinanderlegen, es leiten ihn schon bei der Gestaltung einer Idee allerlei programmatische Gedanken. Dieser intellektuellen Veranlagung entsprechend arbeitet Graßl auch so gern, ja bisweilen im Übermaß mit Symbolen und Allegorien, weil ein Bild im herkömmlichen Sinn als Gegenstand der Anschauung nicht fähig wäre, die Fülle seiner Gedanken wiederzugeben. So muß sich der Beschauer oft mühsam den Sinn der Darstellung erarbeiten, wobei ihm die Titel der Bilder nicht immer in gewünschter Weise entgegenkommen.

Dieser grübelnde, zu Symbolen greifende Geist offenbart sich schon in den frühesten Werken. Man vergleiche z. B. die Abbildungen »Den Weg muß jeder wandern und keiner weiß vom andern« oder »Sie ziehen ihre Bahn«, oben und S. 23. Das Dynamische der Frühzeit ist später immer mehr in gelassene Ruhe und Passivität übergegangen. In dieser Beziehung berührt sich die ausgereifte Kunstgesinnung Graßls auffällig mit der Beuroner, so sehr verschieden die Auswirkung und bildmäßige Ausgestaltung des Ideales bei beiden auch ist.

Diese im Grunde durchaus kontemplative Naturanlage brachte den Künstler, der im Christentum nicht genug festen Boden gefunden hatte, schon frühzeitig in das Anziehungsfeld des Buddhismus, Okkultismus, theosophischer und ähnlicher geistiger Strömungen. Sein psychischer Organismus bot der Aufnahme solcher Infektionskeime kein



OTTO GRASSL KARFREITAG
Temperazeichnung, 1912 — Text S. 23

Satire auch bisweilen gegen kirchliche Einrichtungen. Antwortet der Gemütsmensch auf Reizungen und Widerstände durch Affekte, dnrch Zorn, Klagen oder Tränen, so der philosophisch gerichtete Mensch durch ätzenden sarkastischen Spott.

Doch hat der Künstler auch in dieser Zeit des Kampfes, des ziellosen Hin- und Herwanderns nicht alle Fäden verloren, die ihn mit dem Christentum verbanden, das er später wieder fest und gläu big erfaßte.

Insbesondere war es die Persönlichkeit des hl. Franziskus und die christlichen Mystiker, die ihm trotz der wesenhaften Abgewandtheit von lebendiger christlicher Überzeugung mächtig anzogen. Aus dieser Zeit inneren Zwiespaltes stammt z. B. das schöne Bild »Schmücke dich, o liebe Seele« (Abb. S. 25), eine Vorfrühlingsbetrachtung, gewissermaßen das Programm des eigenen seelischen Zustandes. So sehr ist der Künstler bereits ein Feind jeder Handlung geworden, daß er auch das Musikinstrument zu einem reinen Symbol verflüchtigt. Unmöglich könnte der Heilige bei dieser Lage des Instrumentes spielen. Wir finden diese Abkehr vom Wirklichen und Hinkehr zur intellektuellen Idee in einem gleichen Falle wieder in neuester Zeit beim Tod des hl. Franziskus. Auch hier hält der Engel sein Instrument — an der Wirklichkeit gemessen — so ungeschickt wie möglich. Der Künstler weiß das sehr wohl, da er selbst Violine gespielt hat, allein er glaubt die absolute Leidenschaftslosigkeit so besser wiedergeben zu können. Nicht die handelnde, von Affekten getriebene Seele, sondern die betrachtende, sich hingebende, passive steht vor seinem schaffenden Geist.

Aus ungefähr derselben Zeit stammt das »Exlibris« (Abb. S. 24). Wieder ist es ein Akt der Beschauung, diesmal wörtlich genommen, der zur Darstellung kam. Technisch ist das Bildchen aus lauter kleinen, kurz abgehackten Strichelchen und Zick-

Hemmnis mehr. Dagegen lag die Gefahr, einer Ansteckung durch materialistische Weltauffassung zum Opfer zu fallen, kaum vor.

Viele Bilder, die aus dieser Zeit stammen, bewegen sich in einem recht schwermütigen, unlustbetonten Gedankenkreis, der uns von den inneren Kämpfen, von der Skepsis, in die er geraten war, beredtes Zeugnis ablegt. Selbst eine gewisse Vorliebe für Grausiges im Sinne eines Kubin tritt bisweilen zutage, wovon »Die Galgenvögel« (Abb. S. 20) noch lange nicht das bezeichnendste Beispiel sind. Solche Dinge machte Graßl nie aus Freude am Blut, sondern stets nur, um einen oft nicht ganz naheliegenden Gedanken zu veranschaulichen. Selbst bei seinen erotischen Zeichnungen bildete nicht eine Empfindung, sondern ein Gedanke das Motiv. In dieser Zeit richtete sich seine geißelnde

zackteilchen zusammengesetzt. Dieses Verfahren wendet der Künstler auch heute noch gerne bei Blättern an, die für Illustrationszwecke bestimmt sind, wie z. B. in dem Franziskuszyklus, den er kürzlich für den Verlag Tyrolia fertigte. Eine analoge Behandlung zeigt die Bleistiftzeichnung des hl. Franziskus (Brustbild) aus dem Jahre 1919 (Abb. S 29). Im Gegensatz zu dem mehr malerischen Eindruck des Exlibris sind die Blätter des Franziskuszyklus mehr auf Schärfen hin gearbeitet, wie wir es bereits in der Osterglückwunschkarte (Abb. S. 32) sehen. Eine so in die Länge gedehnte Gestalt mag auf den ersten Blick befremden, auch wenn man über Greco, dessen Einflüsse unverkennbar sind, hinweggekommen ist. Es ist das nicht der einzige Fall, wo Graßl die natürlichen Proportionen überstreckt, wir finden in unseren Abbildungen Beispiele genug. Wenn wir die Tausende von Auferstehungsbildern betrachten, bei denen Christus in den natürlichen Körperverhältnissen dargestellt ist, werden wir kaum jeden Eindruck ganz verwinden, daß es nicht eigene Kraft ist, die einen so materiell gestalteten Körper in die Lüfte hebt; bei Grecos Auferstehungsbild im Prado wie bei Graßl haben wir die Empfindung eines corpus spiritale, eines ätherisierten Körpers, dem das Schweben natürlich ist. Ziehen wir die Auferstehung von Grünewalds Isenheimer Altar in Vergleich, so sehen wir bei diesem das gewaltsame Emporschnellen, bei Graßl das ruhige Aufgleiten. Wieder ist es mehr Zuständlichkeit als Aktion, ganz dem innersten, jeder Unruhe abholden Wesen des Künstlers entsprechend. Seine Liebe zur Gebundenheit bekundet der streng gegliederte, fast taktmäßige Rhythmus der Komposition. In einfachster Lineartechnik ist die zierliche Weihnachtskarte (Abb. S. 24) gezeichnet. Klar ist der Aufriß, sinnvoll der Gedanke.



OTTO GRASSL SIE ZIEHEN IHRE BAHN
Temperazeichnung, 1913. — Text S. 21

Das ernste und ergreifende Bild »Mystischer Tod« (Abb. S. 26) möchten wir dem um sieben Jahre früher entstandenen »Karfreitag« (Abb. S. 22) gegenüberstellen. Letzteres Bild ist ganz im Sinne der zahlreichen plakatmäßigen Graphiken gefertigt, die aus der Frühzeit des Meisters stammen. Scharf sind die Umrisse betont, stahlhart ziehen die geraden Linien über die Fläche, als wären sie mit dem Lineal gemacht, glatt sind die farbigen graublauen Tönungen aufgetragen. Alles Manuelle ist »objektiv«, ohne die schöpferische Erregung nachzittern zu lassen, die beim freien nicht angewandten Kunstwerk das kleinste Partikelchen einer Linie spüren läßt, die wir beim musikalischen Ton Tremolo heißen. So zweifellos im übrigen eine bedeutende Begabung aus dem Bilde spricht, die künstlerische Freiheit ist



OTTO GRASSL WEIHNACHTSKARTE
Tuschzeichnung, 1919. — Text S. 23

noch etwas beengt. Für die Entwicklungsgeschichte des Künstlers aber ist es darum wertvoll, weil es mehr als die meisten seiner Frühwerke aus dem Urgrund seines persönlichen Wesens heraus geschaffen ist, aus dem Zug zu religiöser Beschaulichkeit.

Der »Mystische Tod« zeigt als Kompositionsschema zwei sich zusammenneigende Viertelsbogen, was den Eindruck seelischer Versenkung besonders unterstreicht. Zur Erklärung des Bildes lassen wir dem Künstler selbst das Wort: »Die Darstellung zeigt eine Nonne in Betrachtung des Leidens und Sterbens Jesu Christi. Sie ist gezeichnet mit den Wunden des Herrn, ist aus Liebe ihrem göttlichen Bräutigam gleich geworden. Daß aber auch ihr Geist sich losgerungen hat von irdischer Schwere und Gebundenheit, das bedeutet die Kreuzesform in der Gloriole, die sie umgibt. So waren ihr durch Christus Leiden und geistiger Tod starke Schwingen geworden, die ihre Seele aus der Finsternis hinaufführten ins immerwährende Licht, in die unermeßliche Freiheit. In dieser Überwindung des Zeitlichen wird ihr der leibliche Tod ein lieber Freund, der ihr des Paradieses letztes Tor erschließt. ‚Siehe das Bild deines Bräutigams; noch eine kleine Weile und du wirst auf ewig bei ihm sein.' Also spricht zur Braut Christi der gütige Tod«.

In der Kohlezeichnung »Bildhauerei, Malerei, Architektur« (Abb. S. 26) hat sich der Künstler an ein schon viel behandeltes Thema gemacht; für seine Art ist wieder die ruhig statuarische Anordnung bezeichnend. Er geht jeder Handlung aus dem Wege und spricht in Symbolen. Nur die den Hintergrund füllenden Engelchen werfen etwas Wellen in die sonst ruhig und einsam daliegenden Wasser.

Eine Episode im Schaffen des Künstlers ist durch Bilder wie »Die Flucht nach Ägypten« (Abb. S. 27) oder »Der reitende hl. Franziskus« (Abb. S. 28) bezeichnet. Zwar findet sich auch hier die Graßl eigentümliche exotisch-barocke Rhythmik und Typik, aber es ist auf Detaildurcharbeitung zugunsten einer großzügigen, weichen, malerischen Gestaltung verzichtet. An Stelle einer entschiedenen Scheidung der Farbentöne ist ein sanfter, in einem zarten Braun gebundener Farbenakkord getreten. Hat der Künstler unrecht, daß er sich sehr bald wieder von dieser Art abwandte? Im Laufe der ganzen Kunstgeschichte ist die Hinwendung zum Malerischen ein Zeichen gewesen, daß



OTTO GRASSL EXLIBRIS
Entwurf. Tuschzeichnung, 1917. — Text S. 22



OTTO GRASSL SCHMÜCKE DICH, O LIEBE SEELE

Druck, 1916. — Text S. 22

die Gedanken verarmten und die Kunst Einzug hielt ins reale Leben. Gedankenkunst dagegen hat ihre Neigung für Klarheit der Zeichnung und Farbe nie verleugnet. Das ist nicht Zufall, sondern tief begründet. Ein Stimmungsausdruck mag im Verschwommenen gelingen, dieses in manchem Fall sogar fordern, Gedankenausdruck verlangt scharfe Prägung. Graßl aber ist in seiner tiefsten Natur ein Künstler des Gedankens, selbst seine Mystik ist wie die der Beuroner nicht Stimmungsmystik, sondern läßt dem Logos den Primat vor dem Ethos.

So zeigt schon das Schutzengelbild (S. 19)



OTTO GRASSL BILDHAUEREI, MALEREI, ARCHITEKTUR
Kohlezeichnung, 1920 — Text S. 24

eine naiv gefärbte Allegorie auf des Künstlers Vermählung, deutlich die Abwendung vom malerischen Stil der Flucht nach Ägypten. Ähnlich das Altarbild »St. Josephs Traum«. Der Karton (Abb. S. 30) ist, wie der Meister selbst fühlt, noch nicht ganz ausgeglichen. Manch störende Linie durchschneidet das Bild, der Engel mit dem nackten Bein bedarf einer leichten Umarbeitung. Im übrigen ist die Komposition, die in mehrfach geschwungener Wellenlinie nach oben strebt, wohl gelungen und beweist, daß der Künstler auch solche Aufgaben meistert, so wenig ihm sonst große Formate liegen und



OTTO GRASSL MYSTISCHER TOD
Kohlezeichnung, 1919. — Text S. 23



OTTO GRASSL FLUCHT NACH ÄGYPTEN
Ölgemälde, 1920. — Text S. 24

so wenig er aus bloßem Naturtrieb dazu käme.

Fast mittelalterlich klare Durchbildung zeigt der »Schmerzensmann« (Abb. S. 31). Allerdings fälscht unsere schwarze Wiedergabe etwas den Eindruck des Originals, das weit weniger ins Dreidimensionale strebt, als es scheinen möchte. Überraschend leicht gewöhnt man sich bei dem schmal zugeschnittenen Format an die überstreckte Gestalt, ja ich glaube, daß selbst das einfache Volk aus diesem Bild religiöse Anregung schöpfen müßte. Das verdient besondere Hervorhebung, denn im allgemeinen ist, wie schon bemerkt, die Kunst unseres Meisters nicht volkstümlich. Ein Franziskus z. B., wie der auf der Bleistiftzeichnung von 1919 (Abb. S. 29) wird dem Volk nicht nur deshalb fremd bleiben, weil das Antlitz fast aufdringlich morgenländisch geformt ist, sondern auch wegen der nicht genügend begründeten Entblößung der Arme und ihrer Haltung, die offenbar die Neigung des Hauptes rhythmisch verstärken soll. Man wird

den Eindruck des mondän Angekränkelten nicht recht los. Ähnliches findet sich in vielen anderen Bildern, in denen sich das Gesunde, Naturmenschenhafte ins Überzarte, Zerbrechliche umgebogen zeigt. Dieses Überzarte spiegelt sich nicht nur in den langgedehnten Gestalten, es geht durch bis zu Einzelheiten der Technik, es findet sich in den oval geschnittenen Köpfen, in den traumverlorenen, nicht nach außen, sondern nach innen gerichteten, oft halb oder auch ganz geschlossenen Augen, in den ruhig spielenden, gänzlich leidenschaftslosen Händen, in den nicht laut und deutlich sprechenden, sondern leise und geheimnisvoll flüsternden Gebärden, in dem stets gehaltenen, nie aufgeregt stürmischen Vortrag der Linienmelodien.

Es geht heute eine neomystische Bewegung durch unsere gebildeten Kreise, die das Beschauliche, Innerliche fast mehr betont, als dem Durchschnittsmenschen frommen mag. Graßls Kunst kann geradezu als Ausdruck dieser Zeitströmung empfunden werden.



OTTO GRASSL ST. FRANZISKUS

1919. — Text S. 24

MICHELANGELO UND DANTE ALIGHIERI

Erzählt von M. HERBERT

Der Farnesepapst Paul III. hatte den Wunsch und Willen, sein Pontifikat mit einem so prächtigen Werke zu ehren wie es die Schöpfung des Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle für das Pontifikat des großen Giulio bedeutete.

Was der Rovere erzwang, würde auch er erzwingen. Noch stand ja Michelangelo auf der Höhe der Kraft. — Aber seine Lebenssonne war über den Zenit hinausgeglitten. Es gab kein Zögern und Zaudern mehr.

Schwer und drückend wie weiland die eiserne Schwerteshand Julius' II. hatte sich der Befehl Pauls III. auf die Seele des Michelangelo gelegt.

Wieder ward ihm der geliebte Meißel entwunden um des gehaßten Pinsels willen, aufs neue zwang ihn ein unerbittlicher Wille fort von der Vollendung des Julius-Denkmals, dessen Plan der Traum seiner Seele war. Sollte wirklich der eherne Gesetzgeber Moses der einzige Wächter am Grabe des gewaltigen Giulio bleiben?

Wollte dieser Strenge, dessen Antlitz vom Abglanz Gottes leuchtete, keinen anderen neben sich?

Julius II. hatte den Künstler seines erhabenen Pontifikats zur höchsten Tat seiner Mannheit gebracht. Er machte Michelangelo zum glorreichen Meister der Schöpfung, dem wundervollen Bekenntnis seiner Seele zu Leben, Kraft und Freudigkeit.

Paul III. jedoch forderte von dem Alternden, dem Müden mit dem Peitschenschlag der Tyrannei das Jüngste Gericht, die furchtbare Vision des Tomas von Celano, das dies irae. Das letzte, höchste Erlebnis der Seele, forderte er vollbewußt von dem Nachfahren eines Dante, eines Savonarola. Es war die ewige Schickung, die über dem Genius steht und im rechten Augenblicke das von ihm fordert und erreicht, das gefordert werden muß, damit seine steilsten Höhen nicht unbestiegen bleiben. Wenn auch der Mensch meint, an der Strenge des Verlangten zugrunde zu gehen. —

In der dunkelnden Werkstatt des Michelangelo brannten zwei flackernde, tropfende Unschlittkerzen auf dem Kamin.

Ihre rötlichen Flammen warfen unge-

wisse, zuckende und tanzende Lichter auf das weiße Marmorbild des »Siegers« und zeigten verstärkt und vertieft den gramvollen Ausdruck dieses starken Niederzwingers, der über seinen zerbrochenen Feind hinweg in die Ferne blickt und erkennt, daß uns das Leben niemals einen vollkommenen Erfolg, einen fraglosen Sieg schenkt, und daß in den vollsten Ruhmeskranz Tod und Verhängnis ihre schwarzen Bänder flechten.

Niemals hatte Michelangelo diese Statue von sich gelassen. War sie doch das Sinnbild seines eigenen übermenschlichen Ringens nach Vollendung, die kein Sterblicher erreicht. Heute aber wanderte noch ein anderer Geist durch den mit verhauenen Steinen gefüllten weiten Raum, stand vor Michelangelo still und schaute ihn an mit den unergründlichsten Augen, die je ein Sterblicher besaß. Ein schon in den Jahrhunderten Versunkener und doch noch der mächtigste Mann in Italien. Ein Gebietender im Leben des Michelangelo: Dante Alighieri, dem Buonarroti einst das Denkmal meißeln wollte, ohne daß er dazu gekommen wäre.



OTTO GRASSL — ST. FRANZISKUS

Bleistiftzeichnung, 1919. — Text S. 23 und 27

Nun forderte der Mann mit dem herben florentinischen Fürstenantlitz, der Dichter unsterblicher Liebe, doch noch den Tribut, welchen der erste Bildner seines Vaterlandes ihm schuldete. Willig oder unwillig, Michelangelo würde ihn zahlen, würde ihn zum zweiten Male zahlen — —

Das knorrige Antlitz des Michelangelo war niedergesunken auf die Pergamentseiten der »Göttlichen Komödie«, in welcher er täglich las. Er weinte zornige, trotzige Tränen eines Mannes, dessen starrer Nacken sich nicht beugen will. Weinte mit verbissenen Lippen und geballten Fäusten, denn er gedachte alles Mißgeschicks seines 67jährigen Lebens.

Jede Bitterkeit ward in ihm lebendig, jede Verweigerung des Schicksals. Er gedachte der Tage und Nächte, in denen er Dante Alighieri auf seinen Fahrten durch den wilden Wald, durch Hölle, Vorhölle und Paradies folgte. Nicht wie dieser und jener, der nur begleitet und das Antlitz vor Entsetzen und Schrecknis verhüllt, — nein mit glühender, mit wacher Seele erlebte er die Fahrt. Spürte das trostlose Lasciate ogni speranza, erstarrte an dem Gorgonenhaupt, brannte in der Schwefelflut und in den glühenden Eisensärgen. Schuf es mit brennendem Stifte nach, gestaltete es neu aus sich selbst. Zitterte in der ungeheuren Nacktheit der verzerrten und zerquälten Körper. Legte seine Riesenkraft in den zyklopenhaften Charon, der die Verdammten über den Acheron führt.

Ewiges Verglühen, ewiges Verdürsten — für jede Verzweiflung fand er den bildnerischen Ausdruck. Maß des eigenen Lebens Verschuldungen an den Strafen derer, die für ihre ungebüßte Todsünde in Foltern brannten, fühlte ihre nie erlöschende Sehnsucht nach der Anschauung Gottes. Wurde sanft mit den Hoffenden des Purgatorio und ließ seinem dunklen Herzen die Freude an lichten Engeln und all dem Jubel der Überwinder. Ergoß sein Heimweh nach Schönheit und Reinheit über die Gestalt der Beatrice.

Welch ein Werk waren diese Dante-Zeichnungen gewesen! Voll von der Seeleninbrunst, die man nur einmal spürt und nicht wieder.

Mächtiger, packender, erschütternder als das Werk des sanften Sandro Botticelli, der wohl



OTTO GRASSL ST. JOSEPHS TRAUM
Karton zum Altarbilde in Aura, 1920 — Text S. 26

die Verklärten, kaum aber die Verdammten in all ihren Abgründigkeiten begriff. Jahre des Lebens an Michelangelo hatte das gewaltige Confiteor und Credo ausgefüllt.

Nun aber lagen diese einzigen Blätter auf dem Grunde der Adria — den Wellen zum Zerstören überlassen. Bei einem Schiffbruch gingen sie verloren.

Der Verlust war ein Schicksalsschlag, Unwiederbringliches versank, denn ein zweites Mal wagt kein Sterblicher die Höllenfahrt des Dante. Soviel innerstes Erleben, soviel ringendes Gestalten umonst!

Das bittere, frostigstarre Wort »Umsonst« krallte sich in die Seele des Meisters, schmerzhaft mit eisernem Griff. Das meiste in seinem Leben schien umsonst. Der Kampf um das Julius-Denkmal, die halb im Felsen gebliebenen Giganten des Boboli-Gartens, die zerschmetterte Erzstatue Julius' II., die vielen, vielen verhauenen Blöcke, die seinen Künstlerweg säumten! In ihnen schliefen die ungeborenen Werke seiner besten Zeit, in ihnen jammerte die gefesselte Kraft seiner Jugend um ihre Freiheit und Schönheit.

Immer war ein fremder Wille über Michelangelo, eine schwere, mächtige Hand hielt ihn bei den Schwingen, wie man einen gefangenen Falken hält. Da aber Michelangelo noch mit dem trostlosen Worte »Umsonst« haderte und stritt, schien es ihm, als geböte eine höhere Macht seinem Gram zu schweigen. Die Stimme seines Genius begann zu dem Meister zu reden! Welch ein armes, menschlich-schwaches Wort ist das: Umsonst! Leer, hohl und kraftlos ist sein Klang. Ohne Erweckung, ohne Widerhall! Spürst du nicht, daß der Schöpfer und Erhalter der Welt dieses Wort nicht kennt?

Er verachtet es! Er schleudert es von sich wie eine fruchtleere Schale. Er läßt es aus der Hand fahren als ein Nichts, denn bei ihm gilt kein »Umsonst«. Aus jedem Mißlungenen formt er eine neue Tat, aus jedem Tod ruft er eine Flut von Leben, aus grauem Staub läßt er Blumen und Früchte erstehen. Was er deiner Seele weigert, ist nicht umsonst.

Was du hartes Schicksal, sinnlose Verweigerung schiltst, nennt er Vorbereitung zu hohem Werk. Aus deinen Entbehrungen wirkt er Kronen.

Höre, Michelangelo, du Mann des Kampfes, der Schmerzen, der Verluste! Niemals könntest du das »Jüngste Gericht« so malen, wie ich es von dir will, hättest du nicht vorher deinen Stift dem Werke des Dante geliehen, wüßtest du nicht Bescheid um die Schrecken der Hölle und die Seligkeit des Himmels und hättest du nicht in dir selber die Auferstehung der Toten erlebt.

Wäre deine arme nackte Seele nicht erzittert vor den Posaunen des letzten Tages und dem Richterspruch des Verwerfers!

Michelangelo lauschte auf die Gottesstimme, bis ihre Kraft in ihn überging.

Da wußte er wieder: Was sind alle Schwernisse eines Erdenlebens neben den Aufgaben ewiger Werke? Nichts! Nur armselige Hin-

dernisse, welche uns der Teufel in den Weg wirft, damit wir vom Ziele abkämen.

Das Werk, dessen du fähig bist, für das du geboren wurdest, muß erstehen ... Du selbst bist ein nebensächliches Werkzeug! Bist nicht mehr als Meißel, Pinsel und Palette, die achtlos in einer Ecke verstauben, wenn die Taten und Formen göttlicher Kunst der Menschheit ihr Unvergängliches sagen.

Da der Meister sich so ganz dem ewigen Willen übergab, ward ihm von dem höchsten Werkmeister die Vision des Gerichtstages geschenkt. Gestalten und Gesichter drängten sich in unerhörter Fülle an ihn heran.

Er erschaute die Auferstehung des Fleisches, hörte das Bersten steinerner Gruftdeckel und sah die lang Begrabenen und Vergessenen sich emporrichten und dem Weckruf lauschen. In Michelangelos Seele erstand da jener vom Tode Erwachende, der halb noch vom Schlummer der Jahrhunderte befangen, mit zitternden, ungewissen Knochenhänden die Starrheit des Todes von den Schläfen streicht. Die Sehkraft kehrt in seine leeren Augenhöhlen, als das Wunder aller Wunder an ihm geschieht! Das Sicherheben aus der Asche zum Lichte Gottes. Alle Schöpferkräfte des Michelangelo wurden noch einmal wie in der Esse der Ewigkeit geschürt und gesammelt; bis vor seinem Geistesauge der Verwerfer sich erhob, der übermenschlich Gewaltige, der das letzte Wort des Lebens spricht und unerbittlich die Geister scheidet. Und all die Jahre hindurch, in denen Michelangelo die Altarwand der Sixtinischen Kapelle mit den Gestalten der Seligen und der Verdammten bevölkerte, stand er im Banne Dante Alighieris, der unsichtbar seinen Pinsel führte.



OTTO GRASSL — DER SCHMERZENSMANN

Ölgemälde, 1920. — Text S. 27

DR. ALOIS KNÖPFLER †

Die Reihe jener uns durch den Tod entrissenen Männer, welche bei der Gründung und dem Aufbau der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« mitgewirkt oder sonst besonders verdienstvoll für sie gearbeitet haben, erweiterte sich am 14. Juli l. J., an dem der Universitätsprofessor Geheimrat und erzb. geistl. Rat Dr. Alois Knöpfler im Alter von nahezu 74 Jahren aus diesem Leben schied.

Knöpfler hatte sich schon an den Vorarbeiten zur Gründung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst beteiligt. In der Gründungsversammlung (4. Januar 1893) wurde er in die Vorstandschaft gewählt und bald darauf (2. Februar) übernahm er das Ehrenamt des ersten Kassiers, das er bis zum 16. Juni 1911 ununterbrochen mit Hingebung verwaltete. An allen Fragen und Arbeiten,



OTTO GRASSL TUSCHZEICHNUNG, 1920
Text S. 23

welche die Gesellschaft betrafen, nahm er den regsten Anteil. So beteiligte er sich auch im Jahre 1900 an der Gründung der »Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.«, welche aus der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst herauswuchs und bestimmt ist, für das gleiche Ziel zu wirken, und seit dem Gründungstage gehörte er lange Jahre als einflußreiches Mitglied dem Aufsichtsrat an, wo er ebenfalls die Stelle des Kassiers versah. Als es galt, den christlichen Künstlern und Kunstfreunden außer der »Jahresmappe« eine nachhaltige literarische Vertretung zu erringen, beteiligte sich Knöpfler nachdrücklich an der Schlichtung schwieriger Fragen und es gelang der Vorstandschaft unter seiner Mitwirkung, im Oktober 1904 den Mitgliedern der Gesellschaft die erste Nummer der »Christlichen Kunst« zu unterbreiten.

Angeregt durch eigenes Studium und gefördert durch ihm nahestehende Kunstfreunde und Künstler, umgab sich Knöpfler seit den ersten Jahren seines Aufenthaltes in München, wohin er 1886 als Universitätslehrer übersiedelte, mit Werken der Kunst. Aber schon vorher, als Lyzealprofessor in Passau (1881 bis 1886) nahm er auf Veranlassung des feingebildeten Direktors des Klerikalseminars Johann B. Röhm gern die Gelegenheit wahr, die dortigen Alumnen auf die christliche Kunstgeschichte hinzuweisen. Mit Ludwig Glötzle verband er sich zur Herausgabe des Prachtwerkes: »Das Vaterunser im Geiste der ältesten Kirchenväter in Bild und Wort dargestellt.« Die großen farbigen Kompositionen Glötzles zum Vaterunser begleitete er mit Betrachtungen, die aus den Kirchenvätern geschöpft sind. Die Publikation erschien im Jahre 1898 und erlebte bereits die dritte Auflage. Sowohl der Kirchengeschichte, als auch der Kunstgeschichte gehört das Thema an, das Knöpfler für das 1913 erschienene große Sammelwerk bearbeitete: »Festschrift Georg von Hertling zum siebzigsten Geburtstag .... dargebracht von der Görresgesellschaft .... «(Kösel). Es ist der Aufsatz: »Der angebliche Kunsthaß der ersten Christen«, eine Polemik gegen den Kirchenhistoriker F. X. Funk.

Das große Verdienst Knöpflers um die christliche Kunst lag in seiner begeisterten Mitarbeit innerhalb der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Der Herr lohne ihm die gebrachten Opfer im ewigen Lichte durch die Anschauung der göttlichen Wahrheit und Schönheit.

S. Staudhamer

XVIII. MITGLIEDERVERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Die heurige Mitgliederversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst findet am 19. Oktober zu Bamberg statt.

Am Nachmittag des 18. Oktober ist eine Besprechung der Ausschußmitglieder der Diözesangruppe. Um 8 Uhr abends wird eine Begrüßungsfeier abgehalten, mit der ein Vortrag über Bamberg verbunden ist.

Am Vormittag des 19. Oktober wird ein Vortrag über Grabmalkunst und ein zweiter über die Kunst der bisher erschienenen Jahresmappen gehalten, beide mit Lichtbildern. Zu den vorstehenden Veranstaltungen ist der Zutritt allgemein. Nachmittags ist die offizielle Versammlung der Mitglieder. Die Einladungen werden satzungsgemäß an alle Mitglieder versendet.

Sämtliche Veranstaltungen werden im St. Heinrichshaus abgehalten.



J. M. Beckert 3167 GFCKM



CHRISTUS AUS DER KREUZABNAHME IN TIVOLI
Vgl. Abb. S. 35. — Text unten und S. 34

EINE KREUZABNAHME IN HOLZSTATUEN IN DER KATHEDRALE ZU TIVOLI

Von Prof. J. P. KIRSCH, Freiburg (Schweiz). (Abb. oben und S. 35)

Die Kathedrale von Tivoli besitzt zwei mittelalterliche Kunstwerke, von denen jedes in seiner Art für die Kunstgeschichte von erstklassiger Bedeutung ist. Das eine ist das Erlöserbild, eine aus der Zeit um 1100 stammende Nachbildung des hochverehrten und berühmten Bildes aus dem »Sancta Sanctorum«, der päpstlichen Hauskapelle des Lateranpalastes in Rom, mit seiner herrlichen und vorzüglich erhaltenen Silberverkleidung und seinem kostbaren und kunstvollen Silberrahmen, den es im 15. Jahrhundert erhielt[1]). Das andere ist eine Kreuzabnahme in fünf lebensgroßen Holzstatuen, die bisher so gut wie unbekannt und in ihrer Bedeutung nicht genügend gewürdigt ist. Sie befindet sich in einem Seitenraum der Kathedrale, wo sie vor kurzer Zeit in entsprechender Weise aufgestellt wurde, dank den Bemühungen des Herrn Silla Rosa de Angelis, des vortrefflichen Kenners und treuen Hüters der christlichen Kunstdenkmäler seiner Vaterstadt. Ihm verdanke ich die Photographien, die unsern Abbildungen zugrunde liegen, sowie mehrere Hinweise, die er mir mündlich, bei einer gemeinsamen Untersuchung des Kunstwerkes, wie später schriftlich zukommen ließ. Einige kurze Angaben in Aufsätzen[1]) sowie eine

[1]) Attilio Rossi, Opere d'arte a Tivoli, in L'Arte, VII (1904), 8 ff. mit einer Tafel und mehreren Abbildungen. I. Wilpert, Das Erlöserbild von Tivoli, in Die römischen Mosaiken und Malereien, Text, 2. Aufl. II, 1117 ff.

[1]) Z. B. Mario Salmi, Spigolature d'arte Toscana, in L'Arte, XVI (1913), 424 f.

ungenügende und zum Teil unrichtige Wiedergabe mit einigen Zeilen Beschreibung von Attilio Rossi in einer Monographie zur Kunstgeschichte von Tivoli[1]), das ist alles, was ich über die Skulptur finden konnte. Über die unter seiner Leitung ausgeführte Restaurierung und Aufstellung der Gruppe hat Silla Rosa de Angelis im Bollettino di studi storici ed artistici di Tivoli, anno II. num. 6 (April 1920) kurz berichtet.

Der Aufbau der Gruppe (Abb. S. 35) ist künstlerisch durchdacht und sehr gut ausgeführt. Die Nägel sind aus Händen und Füßen des Gekreuzigten bereits herausgezogen. Dadurch sind die im Tode steifen Hände und Arme heruntergesunken, und die Gottesmutter wie der hl. Johannes strecken die Vorderarme in ruhigem, ernstem Gestus aus, um die Hände zu ergreifen und dadurch zu helfen, den Leichnam ganz herunterzunehmen. Doch hat der Künstler die Arme nicht schlaff an den Körper fallen lassen, sondern sie nach beiden Seiten heruntergestreckt; dadurch hat er eine schöne Pyramidierung der Gruppe erreicht, die sich auf der länglich-viereckigen Grundlage der Gruppe aufbaut und in dem Dreieck des obern Teiles der Gestalt Christi ihren ästhetisch guten Abschluß findet. Das Haupt und die Brust des Gekreuzigten sind leicht nach vorne geneigt, aber die ganze Haltung behält einen würdigen und majestätischen Zug. Man sieht gleich, daß etwas fehlt, um den Oberkörper Christi festzuhalten. Von den beiden Männern am Fuße des Kreuzes, Nikodemus und Joseph von Arimathäa, hat der eine mit beiden Armen die Beine Christi umfaßt, um sie und damit den ganzen Körper unten festzuhalten. Der andere hat noch den linken Fuß auf der unteren Sprosse der Leiter stehen; seine Tätigkeit zur Herabnahme des toten Körpers wird bestimmt durch die geschlossene rechte Hand, die offenbar etwas umfassen und festhalten soll; die linke Hand ist etwas erhoben, um den Leib Christi, wenn er sich weiter heruntersenkt, zu stützen. In der geschlossenen rechten Hand dieser Figur haben wir wohl die Erklärung, wie der Oberkörper des Gekreuzigten gehalten und heruntergelassen werden soll: es sollte unter den Armen Christi ein Tuch oder eine lange Binde durchgehen und über den Querbalken des Kreuzes herunterhängen, um durch den rechts stehenden Mann mit der rechten Hand festgehalten zu werden. Daher die geschlossene Hand dieser Gestalt, die sonst kaum zu erklären ist. Daß er die Zange, mit der die Nägel ausgezogen wurden, noch gehalten haben soll, ist kaum anzunehmen. Das Stück Tuch, das den Oberkörper Christi hielt, wird ursprünglich in natura angebracht und durch die Hand des unten stehenden Mannes durchgezogen gewesen sein. (Vgl. unten am Schlusse des Aufsatzes einige spätere Parallelen.)

Eine vornehme, edle Ruhe beherrscht die Komposition des Ganzen wie der einzelnen Gestalten. In der Behandlung läßt sich noch der Einfluß der romanischen Kunstepoche in Italien erkennen, aber doch mit einem Bestreben nach Naturwahrheit. Das tritt besonders hervor am Körper des gekreuzigten Erlösers, wie in der Haltung von Nikodemus und Joseph von Arimathäa. Von der Steifheit und dem Schematismus der romanischen Kunsterzeugnisse ist nicht viel mehr zu sehen. Die natürliche Haltung des Oberkörpers, die anatomischen Einzelheiten des Rumpfes, die richtige Proportion der Arme und Beine und die so natürliche Haltung der Glieder, vor allem auch die etwas gebogenen Knie weisen auf gute Beobachtung der Natur und auf tüchtiges technisches Können des Künstlers hin. Edel und würdig ist besonders auch der Gesichtsausdruck des toten Erlösers, mit den ruhigen, sanften Zügen der geschlossenen Augen und des kräftigen, ebenfalls geschlossenen Mundes (vgl. Abb. S. 33). Die beiden männlichen Gestalten am Fuße des Kreuzes, die den toten Heiland herabnehmen, haben verschiedenen Gesichtsausdruck, mit einem ernsten Schmerz in den Zügen, und sind auch in der Kleidung ungleich. Wohl erscheinen beide, besonders die rechts stehende Gestalt, durch das Kostüm mehr als Arbeiter aus dem gewöhnlichen Volke charakterisiert; aber während der eine, rechts, die gegürtete, eng anliegende Ärmeltunika trägt, ist der andere mit einem eigentümlichen Obergewand gekleidet, das vom Rücken über den Leib herübergezogen ist und vorne von den Schultern in einem breiten Streifen herabfällt. Die rechts stehende Gestalt macht einen steiferen Eindruck durch den Mangel an einem klar ausgedrückten reicheren Faltenwurf der Tunika; das Gewand der links befindlichen Figur sowohl, wie auch der Lendenschurz der Christusgestalt zeigen einen ganz natürlichen, mäßigen Faltenwurf, der sich ebenfalls von der steifen, schematischen Art der frühromanischen Epoche freigemacht hat. Die Stellung der Beine bei Joseph und Nikodemus, von denen der eine den linken Fuß auf

[1]) Attilio Rossi, Tivoli (Collezione di monografie illustrate, serie Ia, n. 43), Bergamo 1909, 106 und 108.



KREUZABNAHME IN DER KATHEDRALE ZU TIVOLI (HOLZ)
Text S. 33 ff.

die Erhöhung am Fuße des Kreuzes, der andere den rechten Fuß auf die untere Leitersprosse gestellt hat, bringt eine natürliche, durch die Tätigkeit der beiden Männer gegebene Bewegung in die Komposition der Gestalten.

Weniger Abwechslung zeigen die beiden freistehenden Figuren der Gottesmutter und des hl. Johannes. Beide machen die gleiche Gebärde, indem sie die Arme vor sich hinstrecken und erheben, um die Hände des



KARL KUOLT (MÜNCHEN) KRIPPE IN NÄFELS (SCHWEIZ)

Vgl. Abb. S. 37—42

Heilandes zu erfassen, sobald der tote Körper tief genug heruntergelassen ist, damit sie an die Hände kommen. Der rückwärtige Arm und die entsprechende Hand sind in gleicher Weise etwas höher gehalten. Die ganze Stellung erinnert an die Haltung der Figuren der hl. Jungfrau Maria und des hl. Johannes auf den Flügeln des Triptychons des Erlöserbildes, wo sie im Bittgestus in ähnlicher Weise die Hände emporheben. Die zahlreichen, engen und regelmäßigen Falten der langen Tunika, mit der beide Gestalten bekleidet sind, sowie des Obergewandes der Gottesmutter haben noch etwas von der unbeholfenen Art der romanischen Kunst; sie sind aber wohl teilweise durch die Vorlage und durch die Natur des Kostüms bestimmt, denn die Behandlung der Falten am Pallium über dem linken Arm des hl. Johannes zeigt, daß der Künstler sehr wohl ganz natürlichen, der Wirklichkeit durchaus entsprechenden und reichen Faltenwurf auszuführen verstand, wie es die photographische Wiedergabe klar erkennen läßt. Auch der Kopfschleier der Gottesmutter, der in ähnlicher Weise behandelt ist wie wir es auf Tafelbildern des 12. und 13. Jahrhunderts sehen, ist sehr natürlich ausgeführt. Auffallend sind die hohen Sohlen an den Schuhen der hl. Jungfrau; sie machen, verbunden mit der gleich behandelten Lage des Kleides über den Füßen, einen schwerfälligen Eindruck. Bei beiden Gestalten suchte der Künstler besonders durch den an beiden Winkeln heruntergezogenen Mund und die entsprechende Bildung der Wangen den Gesichtszügen einen schmerzlichen Ausdruck zu geben. Die Augen sind bei den vier Figuren am Fuße des Kreuzes in gleicher Weise behandelt. Die ganze Gruppe ist ohne Zweifel bemalt gewesen, wie man es an den Wangen des Christuskopfes noch an den Resten des Untergrundes erkennen kann. Die Bemalung war von vornherein ins Auge gefaßt und sie sollte erst den Köpfen den endgültigen Ausdruck geben. Die Gestalt der Gottesmutter hat eine Höhe von 1,60 m; die des hl. Johannes ist etwas höher: 1,64 m; die gleichen Maße ungefähr hat auch der Körper des Heilandes: die ganze Gruppe ist somit etwa in natürlicher Größe ausgeführt.

Außer dieser aus Statuen zusammengestellten Kreuzabnahme in der Kathedrale von Tivoli ist nur noch eine andere ähnliche Gruppe in Italien bekannt; sie befindet sich in der Kathedrale von Volterra[1]). Die Komposition der letztern ist etwas bewegter, was besonders in der lebhaften Haltung der beiden Männer hervortritt, die den Körper Christi vom Kreuz herabnehmen und deren Tätigkeit mehr der Wirklichkeit entspricht. Allein die Haltung der Gottesmutter und des hl. Johannes, die beide je nur mit einer Hand eine der

[1]) Abbildung bei A. Venturi, Storia dell'arte italiana, IV. 864, fig. 722. Vgl. C. Ricci, Volterra (Bergamo 1905, 107 in der oben zit. Sammlung).



KARL KUOLT HAUPTGRUPPE DER KRIPPE IN NÄFELS

Vgl. Abb. S. 36

Hände Christi anfassen und die ganze künstlerische Behandlung der Gestalten ist weniger geraten als bei der Gruppe von Tivoli. Mit Rücksicht auf die ganze Art der Komposition wie auf die technischen und künstlerischen Einzelheiten, besonders im Faltenwurf der Kleider und in der Stellung der beiden Gestalten, die den toten Körper Christi herabnehmen, möchte ich das Kunstwerk von Tivoli für etwas älter halten als dasjenige von Volterra. Eine genauere Bestimmung der Zeit des Ursprungs unserer Gruppe von Tivoli ergibt sich aus dem Vergleiche mit andern Holzstatuen in Mittel- und Süditalien. Seit dem 12. Jahrhundert finden wir, neben den Statuen der romanischen Epoche in Marmor und Stein, ebenfalls solche aus Holz. Es waren hauptsächlich die Gestalten Christi am Kreuze und der Gottesmutter Maria mit dem Christkinde, die von Holzschnitzern hergestellt wurden. So gibt es in Alatri, in der Kirche S. Maria Maggiore, eine thronende Gottesmutter, die das göttliche Kind auf beiden Knien vor sich sitzen hat, voll Würde

und Majestät, aber in der Behandlung der Kleidung weniger naturwahr als unsere Gestalten von Tivoli; sie wird dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts zugeschrieben[1]). In manchen Einzelheiten verschieden, aber in der Behandlung der Gesichtszüge doch wieder eine ähnliche Richtung verratend, zeigen sich einige andere dem 12. Jahrhundert entstammende Holzstatuen der Gottesmutter, wie die im Jahre 1199 angefertigte Gruppe von San Sepolcro, jetzt in Berlin[2]). Ebenfalls dem 12. Jahrhundert gehören zwei große Bilder des Gekreuzigten an: eines in San Savino in Piacenza, das andere, etwas jünger, in der Kathedrale in Modena[3]).

[1]) Venturi, Storia dell'arte italiana, III, 384, fig. 367.

[2]) W. Bode, im Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen, 1888, 197 ff.

[3]) Venturi, Storia, III, 386, fig. 369; 387, fig. 370. — Über die italienischen Holzskulpturen des 13. Jahrhunderts handelte Gino Fogolari, Sculture in legno del secolo XII, in L'Arte VI (1903), 48—59.



KARL KUOLT HIRTE

Zu Abb. S. 36

Vergleichen wir diese beiden Christuskörper mit demjenigen unserer Gruppe, so finden wir sofort große Unterschiede: die anatomische Behandlung des Christus in Tivoli ist bedeutend mehr entwickelt und der Natur mehr entsprechend; auch der Faltenwurf des Lendenschurzes, besonders beim Kruzifixus von Piacenza, ist eine rein schematische. Der Künstler, der die Gruppe von Tivoli anfertigte, hat später gelebt als der Schöpfer jener beiden Christuskörper von Piacenza und von Modena. Einen großen Unterschied zeigen die Gestalten unserer Kreuzabnahme aber anderseits gegenüber den in Holz geschnitzten Statuen des 14. Jahrhunderts. Die ganze künstlerische Auffassung, die Zeichnung, die Behandlung der Bewegungen und des Faltenwurfes, der Gesichtsausdruck, mit einem Worte: alle künstlerischen Elemente, die wir in den köstlichen Schöpfungen der italienischen Frührenaissance des 14. Jahrhundert finden, zeigen eine andere Richtung als diejenige, die unserer Gruppe Inhalt und Gestalt gegeben hat. Man braucht nur die unter dem Einflusse des Nino Pisano geschaffenen Darstellungen der Verkündigung Mariä in Pisa und im Louvre in Paris, in Lyon und sonst[1]), sowie die in einzelnen Kirchen Mittelitaliens erhaltenen Heiligengestalten in Holz[2]) anzuschauen, um sofort zu erkennen, daß von dem neuen Geiste der Kunst in dieser Zeit die Gestalten von Tivoli noch nicht beeinflußt sind Der Vergleich mit den sicher dem 12. und sicher dem 14. Jahrhundert angehörigen Holzskulpturen in Italien führt somit zu der Annahme, daß die fünf Statuen der Kreuzabnahme in Tivoli im 13. Jahrhundert, und zwar am wahrscheinlichsten in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts entstanden sind. Aus dieser Zeit liegt Vergleichsmaterial vor, das dieses Urteil bestätigt. In der Kathedrale von Arezzo befindet sich eine polychromierte Holzstatue der Gottesmutter in sitzender Stellung, das Jesuskind auf dem linken Knie tragend[3]). Trotz der verschiedenen Haltung und dem abweichenden Gesichtsausdruck zeigt sie große Ähnlichkeit in den künstlerischen Elementen, besonders in der Gewandung: die Falten sind in gleicher Weise behandelt wie bei unseren Gestalten. An der

[1]) Venturi, Storia dell'arte italiana, IV, 522 ff., fig. 411—417.

[2]) Ibid., 863 ff., fig. 723 - 728. Vgl. Pietro d'Achiardi, Alcune opere di scultura in legno del secoli XIV e XV, in L'Arte VII (1904), 356—376.

[3]) Mario Salmi, Spigolature d'arte Toscana, in L'Arte XVI (1913), 222, fig. 10.

Stirnseite der Kirche San Martino in Lucca befindet sich eine in Stein ausgeführte Statue des hl. Martinus, wie er auf dem Pferde sitzend dem Bettler das Mantelstück übergibt. Sie wird Guidetto da Como zugeschrieben, der bei den im Jahre 1233 begonnenen Skulpturen an der Frontseite der Kirche mitwirkte. Die ganze Gestalt des Bettlers zeigt in Haltung und Kleidung eine große Ähnlichkeit mit der auf die Leiter tretenden männlichen Figur rechts am Fuße des Kreuzes von Tivoli[1]). Von dem Künstler Margaritone d'Arezzo, der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wirkte, berichtet Vasari, daß er Statuen anfertigte und spricht im Zusammenhange damit von einer Gruppe der Kreuzabnahme in der Pfarrkirche von Arezzo. Dieses Werk ist nicht mehr vorhanden[2]). Wir ersehen jedoch aus dieser Mitteilung, daß im 13. Jahrhundert solche Gruppen wie die in Tivoli und in Volterra erhaltenen geschaffen wurden. Alles weist somit darauf hin, daß der Künstler, dem wir die Kreuzabnahme in Tivoli verdanken, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts lebte, und zwar in Rom oder in der Umgebung von Rom; denn die Behandlung der Gruppe und der Figuren weist Eigentümlichkeiten auf, die wir nicht bei den in Toskana entstandenen Kunstwerken dieser Zeit finden.



KARL KUOLT HIRTE

Zu Abh. S. 36

Rechts über der Gruppe ist an der Wand ein schwebend dargestellter Engel angebracht, der sehr wahrscheinlich zur Gruppe gehört und dem ein zweiter, jetzt verschwundener, an der andern Seite entsprochen hat. Auf unserer Abbildung ist der Engel nicht mehr sichtbar.

Was die ikonographische Seite der Darstellung betrifft, so beschränken wir uns auf einige kurze Hinweise, da eine eingehende Behandlung über den Zweck dieses Beitrages hinausgehen würde. Die Kreuzabnahme erscheint auf Elfenbeinskulpturen des 13. Jahrhunderts, z. B. auf einer Tafel in Mailand im Museo delle arti industriali und auf einer Einbanddecke im Museo Nazionale in Ravenna[1]). Auf beiden hält einer der beiden Männer Joseph und Nikodemus den bereits vom Kreuze losgelösten Oberkörper des Heilandes, während der andere mit einer Zange noch die Nägel aus den Füßen auszieht. Die Gottesmutter steht im Begriffe, den herunterhängenden Leib ihres göttlichen Sohnes in ihre Arme aufzunehmen. Auf der ersteren Skulptur erblicken wir außerdem den weinenden Apostel Johannes und oben zwei weinende Engel: auf der andern sind noch andere Personen in der Gruppe vorhanden. In ähnlicher Weise hat Nicola Pisano auf einem Relief der Kathedrale in Lucca die Kreuzabnahme geschildert; nur fassen hier Maria und Johannes rechts und links die Arme des toten Heilandes[2]). Auf der oben kurz beschriebenen, dem Kunstwerke von Tivoli ähnlichen Gruppe von Volterra zeigt die Haltung des unten rechts vom Kreuze stehenden Mannes, daß

[1]) Abbildung bei Venturi, Storia, III, 961, fig. 859.
[2]) M. Salmi, a. a. O., 224.

[1]) Venturi, La Madonna, 359 u. 360, Abbildungen.
[2]) Venturi, ibid. 360 unten. Abbildung.





KARL KUOLT, FIGUREN DER KRIPPE IN NÄFELS



KARL KUOLT, HL. KÖNIG DER KRIPPE IN NÄFELS

er auch wahrscheinlich eine Zange in beiden Händen hielt, um die Nägel aus den Füßen auszuziehen; man kann nur so seine Stellung verstehen[1]). Bei unserer Darstellung von Tivoli finden wir eine andere Komposition; die beiden Männer am Fuße des Kreuzes stehen aufrecht und die geschlossene rechte Hand der rechts stehenden Gestalt kann nicht die Zange gehalten haben; er scheint vielmehr, wie wir oben bemerkten, den Zipfel eines Tuches umfaßt zu haben, das um den Oberleib des Heilandes gelegt war und diesen beim Herunterlassen festhielt. Das wäre ein Motiv, das auf späteren Malereien vorkommt, z. B. auf dem Gemälde der Kreuzabnahme von Signorelli in Sante Croce in Umbertide[2]) und auch, in etwas anderer Anwendung, auf der Kreuzabnahme von Perugino in der Galleria antica e moderna in Florenz[3]). So käme unserer Gruppe auch in der ikonographischen Entwicklung der Darstellung eine besondere Stellung zu. Eine eingehende Behandlung des gesamten ikonographischen Materials des Gegenstandes wäre eine lohnende Aufgabe.

[1]) Venturi, Storia, IV. 864, fig. 722.
[2]) Venturi, La Madonna, 369. Abbildung.
[3]) Venturi, ibid. 371. Abbildung.

DIE KRIPPE IN NÄFELS,

die Karl Kuolt im vorigen Jahre schnitzte, ist eine köstliche Schöpfung religiöser Kleinkunst, von der uns die Abbildungen Seite 36—42 eine gute Vorstellung vermitteln. Unter ärmlichem Dache, in einer aus einem Balkengerüst gezimmerten Hütte schauen wir eine Fülle reinsten Glückes, höchster Seligkeit, ausgehend von dem lieblichsten Kinde, in dem die Verheißung des Alten Bundes sich erfüllt (Abb. S. 37). Den staunenden Hirten (Abb. S. 38) hatte der Engel das Weltereignis verkündet; nun kommen sie eilig, bringen Gaben (Abb. S. 42) und beten an (Abb. S. 40 oben). Innerlicher noch, weil von der Erhabenheit der Gottheit im Menschen klarer durchdrungen, sind die Könige (Abb. S. 40 und 41), die in Antlitz und Haltung ihre vornehme Herkunft und Erziehung verraten.





KARL KUOLT, FIGUREN DER KRIPPE IN NÄFELS, KÖNIGE

LISSY ECKART

Von W. ZILS-München

(Vgl. Abb. S 43—48)

Die Medaillenkunst hatte im Zeitalter der Renaissance in Anlehnung an die Antike ihren Höhepunkt erreicht und überschritten. Die Schaumünzen fanden bei den mannigfachsten Ereignissen Verwendung als Erinnerung sowohl an diese wie auch an einzelne Persönlichkeiten. Mit der Entfaltung und Vervollkommnung anderer vervielfältigender Künste und Techniken wie des Holzschnitts, des Kupferstichs, der Silhouette, der Photographie und Lithographie verloren die Medaillen an Beliebtheit. Ihr künstlerischer Wert war schon vorher verloren gegangen. Soweit Schaumünzen und Plaketten noch entworfen wurden, beeinträchtigte ihren künstlerischen Wert die Massenherstellung auf galvanoplastischem Wege. Erst das neuere Kunstgewerbe hat seit den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts auch auf diesem Gebiete neue Wege beschritten, die angesehene Künstler mit bereiten halfen.

Dem christlichen Kunstgewerbe bietet sich sowohl hinsichtlich der Medaillen- als der Plakettenkunst ein weites und würdiges bisher noch ziemlich vernachlässigtes Gebiet der Betätigung. Es wurde oben bereits angedeutet, wie vielfach sich die Erzeugnisse einer hochstehenden angewandten Kunst schon im profanen Leben verwerten lassen. Bei Grundsteinlegungen von Kirchen hält eine Schaumünze, im Fundament verwahrt, die Erinnerung an diesen Tag für künftige Geschlechter fest. Hübsche Medaillen und Medaillons werden auch als Votivgaben Wallfahrtskapellen und Gnadenkirchen zu größerer Zier dienen, als die Massenfabrikate der heutigen sog »Devotionalienkunst«.

Schaumünzen in kleinerem und größerem Format sind gleich den Plaketten geeignet, um zur Erinnerung an Ereignisse des christlichen Familienlebens, wie bei der Taufe und Hochzeit, geprägt zu werden. Aber auch als Halsschmuck religiösen Charakters verdient die Kunst der kleineren Medaillen der »Jetons« Beachtung.

Wie hübsche Erfolge in den skizzierten Fällen sich erzielen lassen, zeigen die Arbeiten der Bildhauerin Frl. Lissy Eckart. Frl. Eckart steht in der Münchner Bewegung, die unbestreitbar in der modernen Gedenkmünzenkunst die führende Rolle übernommen hat. Sie gehört zu den Repräsentanten einer Kunst, die sowohl hinsichtlich der Technik als des Stoffes selbständige und eigenartige hohe Ziele sich gesteckt und hierbei schon die schönsten Blüten gezeitigt hat. Ihre Arbeiten haben Stil. Poetisch faßt sie einen Gedanken auf, ohne hierbei, wie die Gefahr namentlich beim weiblichen Charakter nahebringen würde, in das Süßliche früherer, vom Auslande abhängiger Schaumünzenwerke zu verfallen. Ihre Technik ist vollendet. Frl. Eckart entwirft mit sicherer Hand ihre reizenden Medaillen und Plaketten kleineren und größeren Formats selbst in der Zeichnung und im Negativschnitt entweder in Plastilin, auf der Schiefertafel, oder in Stahl. Das Endprodukt, wie



KARL KUOLT — HIRTE DER KRIPPE IN NÄFELS



LISSY ECKART — RELIGIÖSE MEDAILLEN UND PLAKETTEN

Zu Text S. 42



LISSY ECKART MEDAILLEN UND PLAKETTEN

Text S. 42 ff.

es die vorliegenden Abbildungen dartun, zeichnet sich durch die grandiose Zeichnung und die klare Komposition aus. Der Rhythmus ihrer Komposition bleibt auch den kleinplastischen Figuren und Figürchen und ihren Porträtmedaillen, wie in den der Eltern, der Schwester und im Selbstbildnis eigen.

Den Arbeiten wurde denn auch die Anerkennung nicht versagt. Sie erhielten mehrmals die Auszeichnungen mit Preisen, so 1915, 17 und 19 bei den Konkurrenzen im Münchner Münzkabinett auf dem Gebiete der modernen Medaillenkunst aus der Hitlstiftung. Eine Anzahl von Medaillen und Plaketten kauften die staatlichen Münzsammlungen in München und Wien. 1918 und 1919 wurden ihre Medaillen und die kleineren Bronzefigürchen mit der silbernen Medaille der König-Ludwigpreisstiftung für Schmuckentwürfe in Silber bewertet und in diesem Jahre fiel der Künstlerin bei der Nürnberger Ausstellung die goldene Medaille zu.

Es ist die beste Münchner Ware, die Lissy Eckart schafft. In der Münchner Sezession waren in den Jahren 1915 mit 19 ihre reizvollen Werke zu sehen und seit einigen Jahren im Kunstverein München, wo die Künstlerin als Mitglied ausstellt. Sie ist die Angehörige der gediegenen Münchner Tradition. In München wurde Lissy Eckart am 14. Mai 1891 als die Tochter des damaligen Poststallmeisters Karl August Eckart geboren. Hier macht sie ihre Ausbildung durch, die an Tiefgründigkeit sich kaum übertreffen läßt: Nach dem Absolutorium am Humanistischen Gymnasium (1912) sechs Jahre an der Kunstgewerbeschule bei Prof. Jakob Bradl und Heinrich Wadere (5 Jahre). Dann hörte sie an der Universität kunstwissenschaftliche Vorlesungen bei Professor Wölfflin. Der Drang nach Ausbildung, um das Bestmögliche bei eifrigem Schaffenswillen zu leisten, machte auch vor der Anerkennung und Auszeichnung nicht halt. Und so sehen wir die Künstlerin seit dem Oktober 1920 auch die Akademie der bildenden Künste als Schülerin Prof. Hermann Hahns besuchen. Abbildungen von Arbeiten Eckartscher Kunst finden sich noch im Jahrbuch (I. Jahrgang) der Münchner Kunst und in der Münchner Medaillenkunst der Gegenwart von Dr. Max Bernhart.



LISSY ECKART MEDAILLEN UND PLAKETTEN

Text S. 42 ff



LISSY ECKART MEDAILLEN

Text S. 42 ff.

EINE CHRISTUSSTATUE IN DETTELBACH AM MAIN

(Abbildung S. 13 des Beiblattes)

Von JOHANN GEORG HERZOG ZU SACHSEN

Im Herbste 1920 weilte ich zwischen dem Denkmalstag in Eisenach und der Generalversammlung der Görresgesellschaft in Fulda einige Tage am Main und besuchte die malerischen Städtchen. Bei den Wanderungen durch dieselben fand ich zweimal eine Darstellung Christi, die mir sonst nie vorgekommen ist. Die eine Statue befindet sich in der Pfarrkirche in Ochsenfurt, die andere an der Straße, die in Dettelbach vom Tor nach der alten Wallfahrtskirche führt. Beide entsprechen sich genau. Ich bilde daher nur die in Dettelbach ab. Die andere wäre nur mit großer Mühe aufzunehmen gewesen.

Christus ist stehend als Schmerzensmann dargestellt. Der Oberkörper und die auseinandergestellten Beine sind ganz entblößt. Nur um den Unterleib ist ein Tuch geschlungen. Der Oberkörper ist anatomisch sehr gut durchgeführt. Der Kopf mit dem kurzen Bart wendet sich leicht nach links. Die Dornenkrone ist ziemlich groß. Über die Schultern ist ein Lamm gelegt, das Jesus mit beiden Händen hält. Wir haben hier also eine Vereinigung der Darstellungen des Schmerzensmannes und des guten Hirten. Die Figur weist noch gewisse Erinnerungen an ähnliche Darstellungen von Riemenschneider auf. Wie ist aber der Bildhauer zu der Verquickung der beiden Typen gekommen? Die Zeit der

Entstehung dürfte diejenige um 1700 sein. Es ist ein Werk der besten Zeit des Barocks. Wo aber der Ursprung zu suchen ist, ob es vielleicht nur diese zwei Statuen gab, was mir nicht wahrscheinlich dünkt, ob sie von einem Künstler stammen, sind alles Fragen, die schwer zu beantworten sein dürften. Jedenfalls ist das Werk ein Beweis dafür, wie wenig noch die Ikonographie der Zeit erforscht ist. Es wäre eine wünschenswerte Aufgabe, wenn einmal die alten Bildstöcke gründlich untersucht würden. Kaum eine Gegend ist an solchen so reich, wie die um den Main, die jetzt noch zur Diözese Würzburg gehört, teils früher gehörte. Ich möchte hier eine Anregung zu einer Arbeit darüber geben. Mir kommt es besonders darauf an, die Aufmerksamkeit der Freunde christlicher Kunst auf zwei ikonographisch höchst interessante Werke zu richten. Vielleicht gelingt es dem einen oder andern, noch mehr solche festzustellen, wofür ich schon im voraus den herzlichsten Dank ausspreche[1]).



LISSY ECKART — BRONZEFIGÜRCHEN

Text S. 42 ff.

DANTE UND MICHELANGELO

Die Seele Dantes kam zu ihm und sprach:
Aus meines Wissens Tiefe grüß ich dich,
Du wirst ein Florentiner sein wie ich,
Dem alle Himmel, alle Höllen dienen.

Du wirst wie ich streng unter starren Mienen,
In Feuern, Gluten und in Flammen stehn.
Du wirst wie ich durch jedes Schrecknis gehn
Und doch das Glück des Lichtes nicht entbehren.
Dir wird wie mir die Sohle nicht versehren
Das heiße Eisen. Heilig und gefeit
Treff ich dich einst in Gottes Ewigkeit.
Auch dir wird eine Beatrice nahn
Und über Felsenaufstieg dich geleiten
Und ihren weißen Schleier um dich breiten
Und heim dich rudern in des Friedens Kahn.—
Alighieris Geist blieb über ihm.
Er war's, der die verborgenen Funken schürte,
Ihn über tausend Stufen aufwärts führte,
Bis er nach allem irdischen Verzicht
Der Meister ward von Schöpfung und Gericht.

M. Herbert

[1]) Als ich diese Zeilen niedergeschrieben hatte, schickte mir gerade der Münchener Maler Felix Baumhauer als Neujahrsgruß eine Zeichnung, die den Heiland als guten Hirten mit der Dornenkrone darstellt, also ein mit dem behandelten Gegenstand sich nahe berührendes Blatt.



LISSY ECKART — DIE KÜNSTLERIN UND IHRE ELTERN



LISSY ECKART
DIE SCHWESTER DER KÜNSTLERIN



F. X. Fuchs 3299 GFCKM

Signum magnum apparuit in coelo: Mulier amicta sole, et luna
sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim. Apoc. 12.

DIE KUSSTAFEL VON CIUDAD REAL, EIN BYZANTINISCHES STEINSCHNITTWERK IN EINER EMAILUMRAHMUNG DES 16. JAHRHUNDERTS

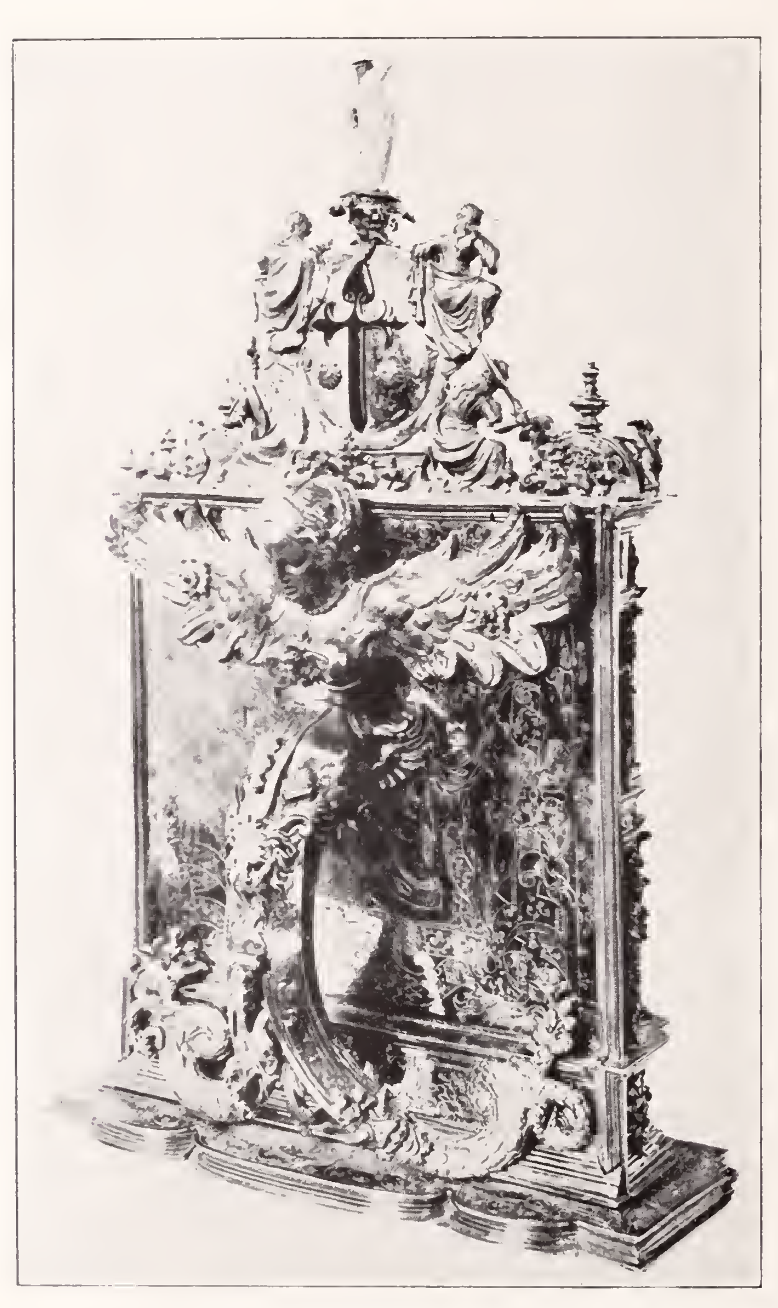
(Abb. S. 49–53)

Zu den Kirchengeräten, die vom Ende der Gotik an das ganze 16. Jahrhundert hindurch, besonders in Italien und Spanien zur reichsten Prachtentfaltung Anlaß gaben, zählt die Kußtafel (pax, pacificale, instrumentum pacis, osculatorium, in Spanien »portapaz« genannt), die beim Friedenswunsch des feierlichen Gottesdienstes vom Altar hinweggetragen und den anwesenden Klerikern zum Kusse gereicht wurde. Während im 15. Jahrhundert in italienischen Goldschmiedewerkstätten ein Donatellò, Turini, Filarete, Duccio, Pollajuolo und andere es vorzogen, ein rahmenloses Bronzetäfelchen mit einem Erbärmdebild oder der figurenreichen Szene der Kreuzigung oder der Magieranbetung in Relief oder in Niello zu schmücken und so Meisterwerke der Plakettenkunst schufen, umrahmten die Goldschmiede Frankreichs, Spaniens und Portugals das gegossene oder getriebene Paxbild mit gotischen Arkaturen und Fialenwerk. In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts wird die Ausstattung der Kußtafel noch reicher. In Frankreich gewinnt das in Maleremail hergestellte Bild die Oberhand; in Italien legt sich zunächst ein Rahmen um die Bronzetafel; dann erscheinen Säulchen oder Pilaster mit zarten Rankenfüllungen an der Seite und darüber ein reiches Gesimse; ein figuriertes Bogenfeld im Halbrund bildet den oberen Abschluß. Etwa vom vierten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts angefangen wuchsen sich die reicheren Exemplare zu kleinen Altären aus. Das Postament wurde zur Predella, die Umrahmung mit dem reichen architektonischen Schmuck und den Statuetten zur Retabel, in deren Mitte das Paxbild, häufig genug in Edelmetall getrieben oder in Halbedelstein geschnitten, als Altarbild prangte.

Das Modell eines Altares schwebte ohne Zweifel dem Künstler vor Augen, der den Auftrag erhielt, für die Commende des Ritterordens von Santiago in Ucles eine Serpentinplatte byzantinischer Herkunft als Kußtafel geeignet zu fassen und er verstand es, mit reicher Verwendung von Schmelzarbeit und mit figürlichen Beigaben einen Rahmen von vergoldetem Silber zu schaffen, so daß heute noch dieses Pacifikale (Abb. S 51) im Schatz des nach Ciudad Real übergesiedelten Ordensprionates als ein kostbares Juwel spanischer Goldschmiedekunst erachtet wird.

So führt uns die Umrahmung der Serpentintafel hinein in die Periode höchsten Glanzes und Kunstschaffens in Spanien, in die Mitte des »goldenen« 16. Jahrhunderts. Der »platereske« Stil mit seiner zierlichen Vermengung von dekorativen Elementen der ausklingenden Gotik und der beginnenden Renaissance, gleich bedeutungsvoll für die Architektur wie für die Goldschmiedekunst, hatte sich ausgelebt. Die Hochrenaissance mit ihrem ganzen Zierapparat und ihrer Vorliebe für ornamentale Verwendung der menschlichen Figur hatte von Italien herüber ihren Einzug gehalten. Die Ernüchterung, die die Theoretiker mit ihren Gesetzen über genaue Nachahmung der antiken Stile herbeiführten und die mehr das Architektonische zuungunsten der Dekoration betonten, hatte noch nicht Platz gegriffen. Auf einer breiten ausladenden Fußplatte steigt der Miniaturretablo bis zu einer Höhe von 0,31 m empor in silbergetriebener Arbeit, ganz vergoldet und mit reichem Emailschmuck an den Gewändern der Figuren. Über der Predella heben sich zwei Pilaster aus der Fläche heraus, die mit ihren vorgelegten Säulenstellungen Nischen bieten, in denen die Figürchen der Heiligen Petrus, Paulus, Andreas und Johannes der Täufer in bewegter Pose untergebracht sind. In den seitlichen Feldern der Predella und des Frieses über dem Quasialtarbild sitzen die vier Evangelisten mit ihren Symbolen; im Mittelstück des Frieses ist eine in Spanien oftmals wiederkehrende Kampfszene, die Schlacht von Clavijo gegeben, bei der das Christenheer, das von den Mauren auf einem Berge umzingelt war, infolge der Erscheinung des Apostels Jakobus zu Pferd einen glänzenden Sieg erang. Auf dem Rundbild darüber schwebt eine Immaculata von Engeln umgeben, um dasselbe lagern sich vier allegorische Figuren, Glaube, Ge-

rechtigkeit, Mäßigkeit und Klugheit; seitwärts erscheinen in den von Putten gehaltenen halbkreisförmigen Lünetten Hoffnung und Mäßigkeit im Brustbild und eine segnende Christusfigur ganz in weißem Schmelz mit Weltkugel bildet über dem Medaillon den Abschluß. Die Kleider der Apostel und Evangelisten sind mit lebhaftem rotem, blauem und grünem, jenes der Madonna mit blauem und weißem Schmelz überzogen, der rote Mantel des Täufers mit Goldpunkten erhöht. Auch die Rückseite (Abb. unten) ist nicht ohne Zier gelassen. Eine beflügelte Sirene bildet kühn geschwungen den Handgriff. Das Rundbild trägt in rotem transluzidem Email das Kreuz des Ritterordens von Santiago zwischen zwei Muscheln in weißem Schmelz. Unter den ornamentalen Gravierungen findet sich der Stempel der Goldschmiede von Cuenca, nämlich die Buchstaben CUEN und ein Kelch mit Stern. Eine zweite Marke mit einem winzigen Rind (spanisch becerro) verrät den Namen der in Cuenca ansässigen Goldschmiedfamilie Becerril und ein F über dem Rind weist auf den Francesco dieses Namens. Auf der Vorderseite ist unterhalb des Täfelchens die Jahreszahl der Vollendung, 1565, eingraviert. Die Besteller hatten unter den unzähligen Goldschmieden jener Zeit keine schlechte Auswahl getroffen. Die Brüder Alonso und Francesco Becerril hatten sich mit ihrem Hauptwerk, der 1546 vollendeten silbernen Custodie für den Dom von Cuenca einen Namen gemacht, der hinter dem der Arfe und der Leoni und des Trezzo nicht zurückblieb. Jene Custodia, die wir nur mehr aus einer Beschreibung kennen, galt damals als eine der kunstvollsten Arbeiten. Sie baute sich auf in drei Stockwerken; am Sockel waren in Relief angebracht die Sibyllen und Propheten mit Passionsszenen, in der unteren »Halle« war das Abendmahl in Rundplastik dargestellt; das zweite Stockwerk hatte das emaillierte, goldene Ostensorium aufzunehmen, das von vier Figuren getragen und von vier anbetenden Engeln umgeben war; die vier kapellenartig gebauten Eckpfeiler enthielten Heiligenstatuetten; im dritten Geschoß, einem achtsäuligen Tempelchen stand das Grab Christi mit dem Osterengel, den drei Marien und den Wächtern und über dem ganzen monumentalen Silberbau thronte der auferstandene Christus. Von der Art der Ausführung und den ornamentalen Beigaben gibt uns das Pazifikale von Ciudad Real ein anschauliches Bild. Bei der grauenvollen Plünderung der Stadt Cuenca durch die Fran-



RÜCKSEITE DER KUSSTAFEL VON CIUDAD REAL
Text oben



VORDERSEITE DER KUSSTAFEL VON CIUDAL REAL

Text S. 49 ff.



GEMME MIT DER HÖLLENFAHRT CHRISTI
Zu Abb. S. 51. — Text unten

Vorhölle den Tod und den Fürsten der Unterwelt besiegt und die Stammeltern mit den anderen Gerechten des Alten Bundes befreit.

Bei der Frage über den Ursprung des einzigartigen Limbusmotivs glaubte man Anleihen in ägyptisch-jüdischen Apokryphen oder in der babylonischen Kunst machen zu müssen. Das babylonische Relief mit dem Unterweltsbild 1) stimmt weder inhaltlich noch kompositionell mit der christlichen Vorhöllenszene überein. Viel zu wenig wird betont, daß bereits in den Psalmen, die der Mehrzahl nach dem König David, also der Zeit des 10. Jahrhunderts v. Chr. ihre Entstehung verdanken, das Milieu des Infernums und die Befreiung der dort Zurückgehaltenen ideell in den Grundzügen gezeichnet ist. Darnach befindet sich das Totenreich in der Tiefe der Erde; der Zugang führt durch einen verschließbaren Brunnenschacht (Ps. 54, 24: »Du, o Gott, wirst sie hinabführen in den Brunnen des Verderbens« u. Ps. 68, 16: »Nicht verschlinge mich die Tiefe; nicht presse über mir der Brunnen seinen Mund zusammen«). Es gibt eine Errettung aus dem Infernum (Ps. 29, 4: »Herr! Du zogest meine Seele aus der Unterwelt; du hast mich befreit von denen, die hinabfahren in die Grube«)[2]). In der Scheol befinden sich zwei Räume, ein oberer und ein unterer (Ps. 85, 13: »Du hast erlöset meine Seele aus dem unteren Infernum). Die Seelen der Ehrsüchtigen werden wie Schafe in das Totenreich versetzt und der Tod wird sie weiden (Ps. 48, 15). Der Beherrscher des Infernums wird personifiziert; er hat eine Hand, d. h. eine große Macht (Ps. 48, 16 u. 88, 49). Die dort Weilenden sind wie in einem Gefängnis gefesselt; der Raum ist mit ehernen Toren und mit eisernen Riegeln verschlossen; der Befreier zerbricht diese Hindernisse (Ps. 106, 14—16: »Der Herr führte sie heraus aus der Finsternis und aus dem Schatten des Todes und zerbrach ihre Fesseln; . . . er zermalmte die ehernen Tore und zerbrach die eisernen Riegel«). Direkt messianisch muß Ps. 15, 10 gedeutet werden: »Du wirst meine Seele nicht

zosen unter Caulincourt 1808 ging die Custodia zugrunde.

Die auf der Serpentintafel (10 cm × 8 cm), (Abb. oben) eingeschnittene Szene, ein Werk der byzantinischen Glyptik des 10. Jahrhunderts, stellt Christum dar, wie er in der



BYZANTINISCHE GEMME IM PRAGER DOMSCHATZ. — *Text S. 59*

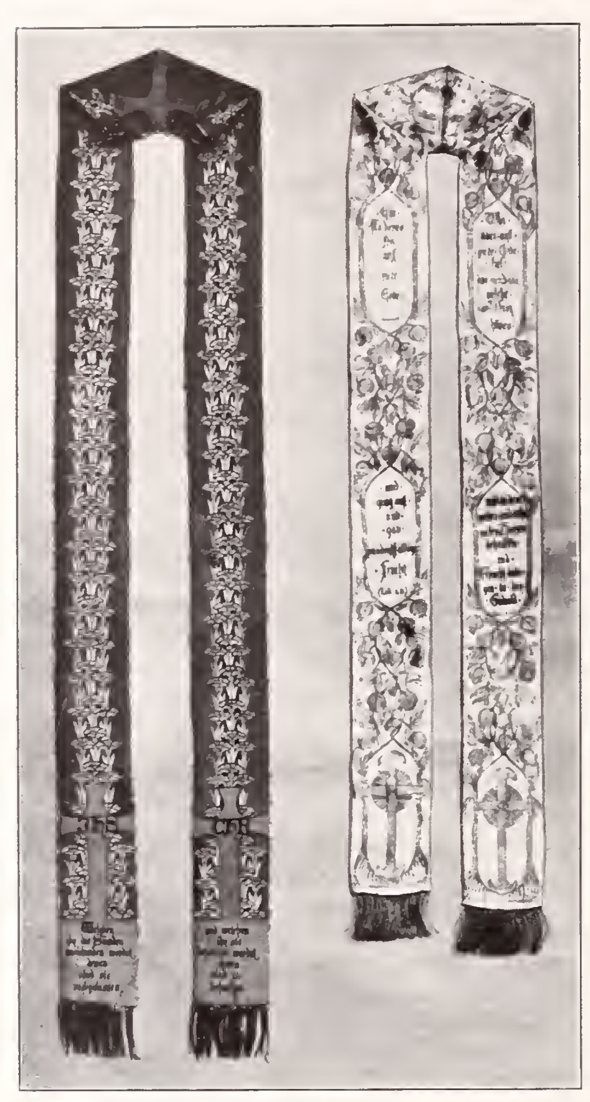
[1]) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité II, 364.

[2]) Vgl. die Parallelstellen bei Tob. 13, 2 — 5. Mos. 32, 39 — 1. Kön. 2, 6 — Weish. 16, 13.



BYZANTINISCHE STEINTAFEL IM DOM ZU TOLEDO

Text S. 56



TESI SULZER-NEUMANN, STOLEN
Malerei auf Seide

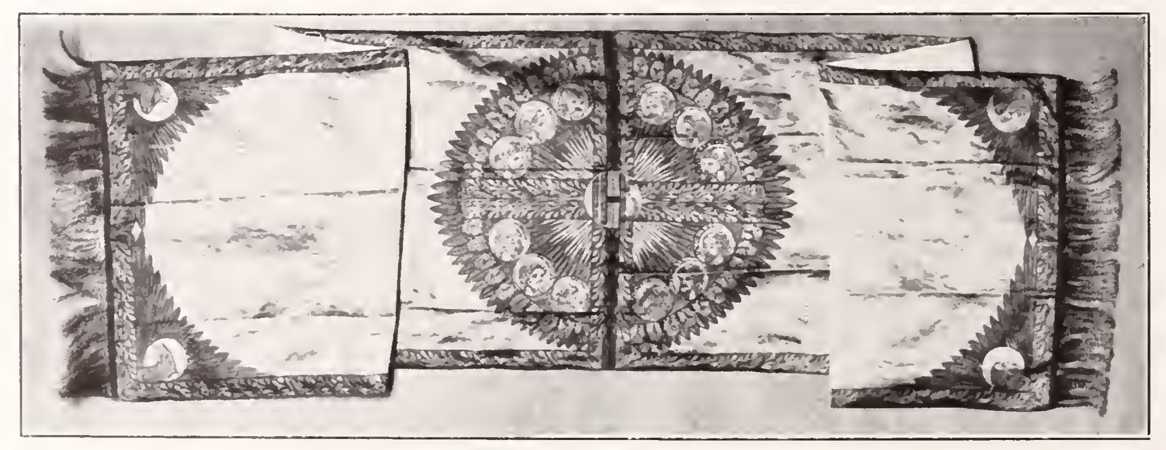
in der Hölle lassen und deinem Heiligen nicht zu sehen geben die Verwesung«, wie aus der ersten Predigt des hl. Petrus am Pfingsttage hervorgeht[1]). Eine Reihe von Stellen aus den Propheten berühren sich inhaltlich mit den angeführten Psalmversen.

Christus sagt von sich selbst, daß er drei Tage im Herzen der Erde sein werde[2]) und beruft sich auf das Vorbild des Propheten Jonas und dessen Verweilen im Bauche des Meerungeheuers.

Das in den Psalmen und bei den Propheten aphoristisch gezeichnete Limbusbild faßt das apokryphe Nikodemus-Evangelium, das aus der Mitte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts stammt, zu einer Szene zusammen und erweitert dieselbe. Es führt außer einigen Legionen von Dämonen bereits zwei Personen, den Infernus und den Tod als Fürsten der Unterwelt ein und läßt sie aufschreien beim Eintritt des göttlichen Befreiers (Kap. 22). Und der Herr ergriff den Adam bei der Hand und übergab ihn dem hl. Erzengel Michael und alle Heiligen folgten dem Engel (Kap. 25).

Zur höchsten dramatischen Ausgestaltung wurde der Abstieg Christi von den syrischen Kirchenvätern des 4. und 5. Jahrhunderts gebracht. In den kühnsten Bildern und Vergleichen verstanden es diese Männer der höchsten Kontemplationsgabe in ihren Hymnen und Homilien den Vorgang derart zu schildern, daß die Künstler des Morgen- und Abendlandes bis ins 16. Jahrhundert herab dem Vorhöllenbild kaum mehr ein neues Motiv einzuverleiben vermochten. Die Gelehrtenschule von Nisibis und von 363 an, nach der Besitzergreifung der Stadt durch die Perser, jene von Edessa war der Ausgangspunkt dieser phantasievollen Erklärungsart biblischer Vorgänge. Allen voran schreitet der hl. Ephräm, † 373, der die Tage Konstantins des Großen

[1]) Apostelgesch. 2, 24—27—31.
[2]) Matth. 12, 40.



TESI SULZER-NEUMANN



TESI SULZER-NEUMANN (BERLIN) KASULA (RÜCKSEITE)
Malerei auf Seide

noch sah und von den Zeitgenossen »Prophet der Syrer, Zither des Hl. Geistes« genannt wurde. Der gewaltigste Schilderer des Weltgerichtes für alle Zeiten, blieb er in seinen Versen über die Limbusfahrt bis heute Vorzeichner und Quelle für die ausübenden Künstler. Seine Schriften dienten bereits 14 Jahre nach seinem Tode in den Kirchen als heilige Lesung[1]). Die prahlerischen Zwiegespräche zwischen Tod und Satan über ihre Macht, das Erscheinen Christi, seine Forderung, die Tore zu öffnen, die Zertrümmerung der Tore durch den Herrn, das Eindringen des Lichtes und der Engel in den Limbus, das Flüstern der erwachenden Toten, die Fesselung und Niederwerfung der beiden Hadesfürsten vor dem Tore, die Herausführung der Befreiten, der Einsturz des hochummauerten Hades, der mit den fallenden Türmen Jerichos verglichen wird, alles findet sich wie in Visionen geschaut bei diesen Mystikern des altchristlichen Orientes, bei Ephräm, Aphraates, Cyrillonas und Jakob von Sarug.

---

[1]) Zingerle P., Ausgewählte Schriften des hl. Ephräm von Syrien 1870, I, 31.

Außer den verschwundenen und nur literarisch bekundeten Vorhöllenbildern aus konstantinischer Zeit, einem Mosaik der Laterans-kirche in Rom [1]), einem Apsidenbild in einer der zwei Hauptkirchen zu Jerusalem [2]) und einem Mosaik der Geburtskirche in Bethlehem [3]) zählt unter den noch erhaltenen künstlerischen Wiedergaben der Limbusszene das Relief an der rechten vorderen Säule des Altarziboriumsbaues in der Markuskirche zu Venedig als die älteste. Die vier Alabastersäulen von S. Marco gelten als syropalästinensische Arbeiten des 5.—6. Jahrhunderts [4]). Aus dem 8. und 9. Jahrhundert wurde die Komposition von Wilpert in den Fresken römischer Kirchen, wenn auch manchmal nur fragmentarisch erhalten, mindestens achtmal nachgewiesen [5]). Eine Reihe von Päpsten des 8. Jahrhunderts hatte Syrien zur Heimat [6]). Während am Ende des 10. Jahrhunderts die ersten deutschen Vorhöllenbilder auf sächsischen Elfenbeinen in einem neuen Typus auftraten, hielt sich die syrische Art im christologischen Zyklus der orientalischen Bilderwelt im gleichen Jahrhundert unverändert fort und es kehrt bei einer starken Mehrung der Denkmäler außer der Kreuzigung kaum eine Szene so häufig wieder als die Hadesfahrt Christi. Der Grund der Häufigkeit lag darin, daß die orientalischen Kirchen den Grundgedanken des Osterfestes, das ist das Fortleben Christi nach der Kreuzigung, in der Befreiung der Gerechten aus dem Kerker der Hölle erblickten und darum ganz regelmäßig, wie auch auf unserer Gemme »H ANACTACIC« (»die Auferstehung«) darüber schrieben. Auf einer Steintafel im Schatz der Kathedrale von Toledo, einer byzantinischen Arbeit des 10. Jahrhunderts (Abb. S. 53) ist klar ersichtlich, wie die Höllenfahrt Christi als Osterbild sich zwischen Kreuzigung und Himmelfahrt einreiht. In der älteren abendländischen Kunst wurde die Auferstehung durch die Grabesszene mit dem Engel und den myrrhentragenden Frauen am Steinsarg oder an der Grabeskirche zur Darstellung gebracht. Fast immer findet darum im Orient das Anastasisbild neben der Kreuzigung einen vornehmen Platz in der Apsis des Hauptschiffes, also in größter Nähe des Hauptaltares.

Die Hauptperson der Gruppe ist Christus, der meist mit einem Stabkreuz in der Linken, immer aber mit vorgebeugtem Oberkörper weit ausschreitend wie im Sturmschritt mit einer ovalen Aureole umgeben, die ihn auf den Fresken und Miniaturen wie eine hellaufleuchtende Wolke als Lichtbringer charakterisiert, mit der Rechten die Hand des Stammvaters Adam ergreift, um ihn aus dem Infernum, dargestellt durch einen kistenähnlichen Sarg, herauszuziehen. Wie ein römischer Triumphator tritt er auf zwei nackte, am Boden hingestreckte Gestalten, den Tod und den Hades, den Beherrscher der Unterwelt; beide liegen auf den ausgehobenen Torflügeln; zerbrochene Schloßteile liegen zerstreut umher. Hades, mitunter gefesselt, greift nach dem Fuß Adams, um ihn zurückzuhalten. Das »O mors, ero mors tua; morsus tuus ero, inferne« [1]) der Karsamstagsliturgie (O Tod! ich will dein Tod sein; dein Biß werde ich sein, o Hölle!) und das »mors et infernus dederunt mortuos suos« [2]) (der Tod und die Unterwelt geben ihre Toten heraus) ist dramatisch wiedergegeben. Neben Adam hebt Eva bittend die Hände zum Erlöser empor. Einige bereits Gerettete aus der Zahl der Patriarchen und Propheten stehen im Hintergrund. Ein reicherer Typus der Anastasis stellt neben die Gruppe der Befreiten auch noch Johannes den Täufer im rauhen Wüstenkleid, weil er den Gerechten im Hades von seinem Wirken am Jordan, von der Taufe Jesu, von Christi baldigem Erscheinen und der bevorstehenden Befreiung gepredigt hatte.

Über die Deutung der beiden links, hinter Christus als ruhige Zuschauer stehenden königlichen Personen, David und Salomo, bestand bis in die jüngste Zeit herein eine Ungewißheit. Bei der mangelhaften Durchforschung der Schriften der Kirchenväter und der älteren liturgischen Texte nach der ikonographisch-künstlerischen Seite ist es erklärlich, daß seit den Tagen, in denen Gori [3]) über die alten Elfenbeindiptychen schrieb, diese beiden Gestalten bald für David und Bethsabee, bald für die Stifter des Reliefs, oder für Reguli (Königliche) bei Auferweckung des Lazarus oder auch für ein byzantinisches Kaiserpaar gehalten wurden. Der Würde eines Nachfolgers des großen Konstantin oder eines Justinian hätte es bei dem ausgeprägt asiatischen

[1]) Wilpert J., Die römischen Mosaiken und Malereien, II, S. 889.
[2]) Baumstark A., Palaestinensia 1906, S. 5.
[3]) Röm. Quartalschrift, XX (1906), S. 168.
[4]) Gabelentz H. v. d., Mittelalterliche Plastik von Venedig, 1903, S. 58 ff.
[5]) Wilpert J., a. a. O. II, S. 888 ff.
[6]) Beißel St., Geschichte der Evangelienbücher 1906, S. 73.

[1]) Osee 13, 14.
[2]) Apok. 20, 13.
[3]) Thesaurus veterum diptychorum, 1759, III. p. 265 zum Anastasisbild auf einer Mailänder Elfenbeintafel: Duae aliae figurae regali amictu stantes... vel ex antiqua stirpe Christi sunt, vel facile referunt Prinzipes, qui has tabulas insculpi jusserunt.



HOCHALTARBLATT VON 1920 IN DER KIRCHE ZU UNTERDIESSEN
VON XAVER DIETRICH *Vgl. den Bericht im vor. Jahrg., S. 13 des Beiblattes*

Charakter des Zeremoniells am byzantinischen Hof durchaus entsprochen, daß ein ideelles Ahnenpaar des divus Augustus, gekrönt mit dem Perlendiadem und in steife Goldgewänder gehüllt, auch beim Abstieg Christi in den Hades vor jedem anderen Sterblichen den Vortritt habe und als Erste von Christi Hand aus dem Infernum gehoben und gerettet würden[1]). Auch de Rossi und Garucci mißkannten die beiden Könige. Seitdem jedoch auf eine Stelle bei Marcion, einem Häretiker des 2. Jahrhunderts, hingewiesen wurde[2]), in der die Patriarchen des Alten Bundes mit Moses, David, Salomon und den übrigen Gerechten und in Verbindung mit der Höllenfahrt Christi in einem Atemzuge genannt werden, ist eine Mißdeutung der beiden Königsgestalten ausgeschlossen. David verdiente die Auszeichnung, als Erster befreit zu werden wegen seiner mehrfachen prophetischen Hinweise auf die Auferstehung Christi und sein Sohn Salomo, der jugendliche unbärtige König, galt bis weit ins Mittelalter herein trotz seines unrühmlichen Endes als ein Heiliger. Jedenfalls gehen die römischen und die orientalischen Höllenfahrtszenen auf ein gemeinsames Urbild zurück. Varianten in der Komposition ergeben sich durch Umstellung des agierenden Christus nach links, durch Minderung der geretteten Personen oder auch durch Beifügung von schwebenden Engeln über der Gruppe der Erlösten oder von Toten, die beim Sterben Christi am Kreuz aus den Särgen sich erheben und unter den Königen als eigene Szene sich angliedern.

Verschieden von diesem römisch-orientalischen Typus sind die Limbusdarstellungen nördlich der Alpen. Im karolingischen Bilderkreis noch unbekannt, tauchen sie auf in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts meist als Nebenszenen bei der Kreuzigung. Christus besorgt die Befreiung durch Handreichung und Tötung oder Fesselung einer Hadesfigur. Der Sarg ist verschwunden, ein Kerkergebäude meist angedeutet. Zur gleichen Zeit tritt der Rachen des Leviathan auf, wohl mit Bezug auf die Worte Christi, in denen er seine Auferstehung mit Hinweis auf das Zeichen des Jonas voraussagt. Der monströse Tierrachen, dem die Gerechten entsteigen, vergrößert sich im Laufe von 2 Jahrhunderten und lebt in Deutschland, Frankreich und Spanien fort bis in das 16. Jahrhundert. Die Stammeltern erscheinen dabei nackt, Christus als Auferstandener mit Mantel und Kreuzesfahne.

Die technische Ausführung des Steinschnittes an der Gemme von Ciudad Real erreicht nicht die Feinheit und Sicherheit, wie sie uns entgegentritt etwa an der Patene der Pulcheria in Xeropotamu auf dem Athos aus dem ersten Drittel des 11. Jahrhunderts oder in Elfenbeintafeln des 10. Jahrhunderts wie am Triptychon von Harbaville im Louvre, und anderen Arbeiten aus der höchsten Blütezeit byzantinischer Kleinplastik um die Mitte des 10. Jahrhunderts. Scharfe Schnitte sind fast gänzlich vermieden und manche Partien bleiben verschwommen z. B. an den Körpern der beiden niedergetretenen infernalen Gestalten. Jede Bewegung, obschon der Vorgang der Höllenfahrt wie kein zweiter Anlaß dazu gäbe, ist abgeschwächt entsprechend dem gebundenen, abgeklärt ruhigen Stil der oströmischen Kunst dieser Zeit. Zu Gefühlsäußerungen, zu lebhaften, den Körper mitziehenden Aktionen ist nur bei den Stammeltern und den dahinter stehenden Patriarchen ein schwacher Anlauf genommen. Selbst Christus, durch größere Dimensionen als akzentuierter Mittelpunkt herausgehoben, erscheint, indem seine Linke den Mantel aufraffend sich auf den Oberschenkel stützt, mehr wie ein ermüdeter Bergsteiger, denn als Sieger über den Tod und den

[1]) Man vergleiche das Elfenbeinbild des Kaisers Romanus III. und der Eudoxia im Kabinett der Medaillen in Paris bei Molinier E., Histoire général des arts appliqués à l'industrie. Ivoires, p. 97.

[2]) Gschwind K., Die Höllenfahrt Christi, Münster i. W. 1911, S. 87, Anmerk. 3.



FRANZ BUSCHMEYER EXLIBRIS

Text S. 62

Höllenfürsten, und die beiden Könige kommen trotz der in Verwunderung vorgestreckten Hände aus der Rolle von passiven Zuschauern nicht heraus. Haare und Gewandfalten bleiben nur schematisch geordnet. Auffallend sind für die byzantinische Formensprache die gedrungenen Körper, die rundlichen Köpfe und die vollen Gesichter; wir finden sie wiederum am Brustbild Christi auf einer sechseckigen Kamee des goldenen Reliquienkreuzes im Prager Domschatz [1]) (Abb. S. 52 unten), wie auf Münzen aus der Zeit Konstantins VII., des Porphyrgebornen, um die Mitte des 10. Jahrhunderts. Und damit ist die erste Hälfte dieses Jahrhunderts als Herstellungszeit gegeben. Nach 1060 setzen in der Körperbildung jene gestreckten Proportionen und eine Hagerkeit an Armen und Händen ein, die für die Spätzeit der byzantinischen Kleinplastik charakteristisch sind. Das genannte Devotionsbild in Elfenbein mit dem segnenden Christus und Romanos III. und Eudoxia in Paris, gefertigt zwischen 1068 und 1071, ist hiefür ein klassisches Beispiel.

So häufig das Anastasisbild auf Elfenbeinen, in Miniaturen und an Kirchenwänden sich findet, eine zweite Gemme, ein Onyx, mit der Höllenfahrt Christi wird nur noch im Leben des Papstes Innozenz III. erwähnt [2]); sie dürfte kaum mehr existieren. Wie mag das Täfelchen, das auf zwei Ausstellungen, 1892 in Madrid und 1908 in Zaragoza die Aufmerksamkeit erregte, den Weg nach Spanien gefunden haben? Trotzdem die Spanier sich nicht an den Kreuzzügen im hl. Lande beteiligten, waren doch die Beziehungen gerade der Ritterorden zum Oriente sehr innige und der Verkehr ein häufiger. Alfonso, el Batallador, hatte durch Testament 1141 den Ritterorden vom hl. Grab in Jerusalem in Spanien eingeführt; in Calatayud erfolgte im gleichen Jahre die erste Ordensniederlassung. Im Jahre 1249 hält ein Kanonikus Symon von Jerusalem ebendort eine Visitation [3]). Bei einer solchen Gelegenheit kann die Anastasisgemme und die übrigen wenigen Stücke byzantinischen Kunstfleißes auf spanischen Boden als Geschenke an Kirchen die Wanderung nach Westen angetreten haben. Trotz seiner Schwächen überragt die Serpentintafel von Ciudad Real eine ganze Reihe gleichaltriger Arbeiten und bleibt mit ihrer Größe und mit der merkwürdigen Szene der Höllenfahrt und ihrem Figurenreichtum ein ganz hervorragendes Werk der nachikonoklastischen oströmischen Glyptik, das, obschon unbekannt in den Werken Babelons, Bayets, Diez', Wulffs usw., die sich mit der byzantinischen Steinschliffkunst befassen, es sicher verdient, der deutschen Kunstforschung näher unter die Augen gerückt zu werden.

K. Fastlinger



FRANZ BUSCHMEYER EXLIBRIS
Text S. 62

WETTBEWERB FRANKFURT

Das Preisgericht über die anläßlich des Wettbewerbes zur Erlangung von Entwürfen für eine neue Kirche mit Wohnhaus und Saalbau in Frankfurt a. M. eingelaufenen 22 Projekte traf am 12. Dezember seine Entscheidung. Den 1. Preis erzielte das Projekt »Namen Jesu I« von Dipl.-Ing. Hans Atzenbeck (München); — mit dem 2. Preis wurde das Projekt »Loyola« der Architekten Michael Simon (München) und Alois Welzenbacher (Innsbruck) ausgezeichnet; — der 3. Preis fiel auf Projekt »B« von Bauamtmann Leitenstorfer (München); — einen 4. Preis bekam das Projekt »Jesuitenkirche« von Dominikus Böhm, Architekt in Offenbach a. M., und ebenfalls ein 4. Preis wurde dem Projekt »Rhythmus«, der Träger des 2. Preises, Simon und Welzenbacher, zuerkannt.

[1]) Podlaha A. und Ed. Settler, Der Domschatz (in Prag) 1903, S. 37 Abb. Fig. 31, C.

[2]) Wilpert J., Römische Mosaiken II, 893. Anmerkung 2.

[3]) España sagrada, t. 50, p. 143 und Apend. L II.



FRANZ BUSCHMEYER (ERFURT) GEBURT CHRISTI

Entwurf zu einem Gobelin für die Kirche in Ilversgehofen bei Erfurt. — Text S. 64

FRANZ BUSCHMEYER

(Vgl. Abbildungen S. 58—68)

Der Künstler, dessen bisherige Künstlerlaufbahn hier kurz gewürdigt werden soll, ist in Erfurt geboren, wo er noch jetzt lebt. Seine künstlerische Schulung verdankt er wesentlich dem im Sept. 1919 verstorbenen Maler Stummel in Kevelaer, in besonderem Maße aber dem selbständigen Studium mittelalterlicher Werke, deren Gestalt und Geist seine Kunst und sein Verständnis sich zu eigen gemacht hat, ohne daß, infolge einer inneren Verwandtschaft mit dem Erbe der Vergangenheit, seine persönliche Eigenart dadurch beeinträchtigt werden konnte. Der Einfluß seiner Heimatstadt auf sein künstlerisches Schaffen, dessen Stoffwahl, Form und Entwicklung ist klar erkennbar. Auf Buschmeyer wirkt nicht das moderne Erfurt mit seiner industriellen Tätigkeit und seiner Blumenzucht, sondern das vorreformatorische mit dem Stolze seiner Wissenschaft und über alles mit der Fülle des Zaubers seiner mittelalterlichen Kunst und mit der noch reichlich erhaltenen Schönheit seines altehrwürdigen malerischen Stadtbildes. Unvergleichlich ist der Eindruck der vom Dome und der Severikirche mit der zwischen ihnen aufsteigenden mächtigen Treppenanlage geschaffenen Gruppe. Kostbarste Glasmalereien aus den fruchtbarsten Zeiten des Mittelalters sind in mehreren der Erfurter Kirchen erhalten. Herrliche Schätze der Malerei, Bildnerei und des Kunstgewerbes der Vergangenheit gesellen sich dazu. Eine großartige Überlieferung ist in dieser Stadt lebendig geblieben, nicht nach

Gebühr gleich hoch geachtet von allen, denen sie als ideales wie als materielles Gut wert sein müßte, aber in ihrer nicht welkenden Frische stark genug, um ein empfängliches Künstlergemüt zu bewundernder Nachfolge anzufeuern, ihm für sein Schaffen auf rechter Bahn voranzuleuchten und von seiner deutschen Kraft, seinem christlichen Glaubens- und Sittengehalte diesem Schaffen Kraft und Bedeutung zu verleihen, daß es auch gegenüber den Anfechtungen der heutigen schweren, ringenden und irrenden Zeit standzuhalten vermag. Am meisten naturgemäß, wo es sich um Aufgaben kirchlicher Art und Bestimmung handelt, aber auch zur hohen Erfassung weltlicher Kunst und Arbeit. Der Gefahr aber, in äußere Abhängigkeit von dieser Tradition zu geraten, muß des Künstlers eigenes klares Auge, Urteil und Talent Widerstand zu leisten imstande sein. Bei Buschmeyer sehen wir jene Einflüsse wirksam, gegen diese Gefahr ein bewußtes Entgegentreten, dem ein mutiges und verständnisbereites Verhältnis zur Kunst der Gegenwart sicher zu immer noch höheren, abgeklärteren Erfolgen verhelfen würde. Buschmeyers außerordentlicher Fleiß, sein tüchtiges Können, sein in hohem Grade gewissenhaftes, von Befangenheit freies Arbeiten, sein angeborenes Stilgefühl, sein im besten Boden deutscher Kunst wurzelndes Verständnis für wahre Schönheit und Echtheit, seine Liebe zu den bleibenden Werten im Kulturwerke edelster Vorzeit, die Tiefe seines christlichen Empfindens befähigen ihn zu Leistungen, die äußerlich und innerlich etwas Rechtes und Dauerndes geben und für die Zukunft verbürgen. Wir sprechen von ihm, nicht weil er ein Fertiger, sondern um so lieber, weil er ein Werdender ist. Einer von denen, die sammeln und aufbauen und dabei erkennen lassen, daß sie im Begriffe sind, ihr eigenes Bestes zu finden und zu gestalten.



FRANZ BUSCHMEYER — AUS EINER WIDMUNG

Text S. 62

Buschmeyers Formenwelt ist die deutsch-mittelalterliche, am liebsten die unserer hohen und späten Gotik. Ihre Feierlichkeit, Freiheit und Volkstümlichkeit macht sie geeignet für jene Aufgaben, die ihm am meisten entsprechen. Es sind Aufgaben, in denen modernes deutsches Leben zu den Wurzeln seiner geistigen Existenz zurückkehrt. In Buschmeyers szenischen Darstellungen waltet Poesie alter Volkslieder. Als Beispiel diene sein Weihnachtsbild (Abb. S. 63) — es ist nicht das einzige, in dem der Künstler dieses Thema behandelt hat. Bestens abgewogen ist die Komposition, die Verteilung der Gestalten, kräftig zusammengefaßt die Hauptgruppe, interessant die Beleuchtung, die Zeichnung der alten Mauer und Torarchitektur, gut gelungen die Vertiefung mit Hilfe des Durchblickes durch das Stadttor. Die Szene inmitten des winterlichen Bildes ist voll feiner, schlichter Stimmung. Eine sehr tüchtige Leistung ist



FRANZ BUSCHMEYER VEREINSDIPLOM
Text nebenan

das Bild »Im hohen Chore des Erfurter Domes«, eine Schilderung des Pfingst-Hochamtes, bemerkenswert, außer durch tüchtige Komposition, besonders auch durch die treffliche Wiedergabe der Architektur und durch die Bewältigung der Perspektiveschwierigkeiten. Verwandtschaft hiermit zeigt ein Bild aus der Erfurter Severikirche. Motive der Heimat behandelt auch ein im Besitze des Generalkonsuls Richter in München befindliches Bild mit der Darstellung eines mit einem Brunnen geschmückten, von Planwagen und dgl. belebten Marktplatzes einer kleinen thüringischen Stadt.

Es ist weder bei dieser aus neuer Zeit stammenden, noch bei einer Anzahl älterer Arbeiten Buschmeyers ein Zufall, daß die Behandlung der Architekturen von so gutem Gelingen begleitet ist. Seine Art ist dem Verständnisse praktischer Kunstleistungen besonders zugänglich. Damit hängt eine ausgesprochene Richtung zum Kunstgewerblichen zusammen und eine Vielseitigkeit auf diesem Gebiete, die sich von kleinen bis zu größten Aufgaben, von zierlicher Feinheit bis zur Großmonumentalität leistungs- und ausdrucksfähig erweist. Das seltene Vorkommen von Aufträgen letzterer Art verursacht die größere Häufigkeit von Kleinarbeiten. Hierher gehören zahlreiche Leistungen des Buchschmuckes, Titelzeichnungen, von Dokumenten, Widmungsblättern und dgl. Ein zeichnerisch und farbig prachtvolles, mit reichstem spätgotischem Rankenwerk geschmücktes und durch Schönheit und Monumentalität der Schrift fesselndes Titelblatt schuf Buschmeyer 1904 für die von mir in Gemeinschaft mit G. Voß herausgegebenen »Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen«. Verwandtschaft damit zeigt ein hier abgebildetes Blatt, das durch die miniaturhafte Schönheit zweier Heiligenfiguren noch besondere Aufmerksamkeit erregt (Abb. S. 61).

Beträchtlich ist die Zahl der von Buschmeyer geschaffenen Exlibris. Sie zeichnen sich durch Feinsinn der Erfindung wie durch edle Zeichnung und liebevoll sorgfältige Technik aus. Dem Charakter der späten Gotik nähert sich am meisten das Blatt für den Erfurter St. Mathildenverein (Abb. nebenan). Bei aller seiner Kleinheit besitzt es in seiner Auffassung eine innerliche Größe, die es Erzeugnissen alter Graphik an die Seite stellt. Die Figuren in ihrer würdigen Haltung und mit der schönen Zeichnung des Faltenwurfes ihrer Gewänder haben etwas Monumentales an sich, das durch die Ruhe der Einrahmung und durch den Reichtum des Hintergrundes (Dom und Severikirche zu Erfurt) noch gesteigert wird. Poetischer Reiz mittelalterlicher Kunst lebt in dem zart empfundenen, sehr schön komponierten Exlibris Roeder-Diersburg (Abb. S. 59), nicht minder in dem mehr modern aufgefaßten Bücherzeichen der Erfurter Stadtbibliothek (Abb. S. 64). Treffliche, kraftvolle Holzschnittechnik bringt den bedeutsamen Gedankeninhalt des Sommerschen Exlibris zur Geltung (Abb. S. 58).

Von der Menge kunstgewerblicher Entwürfe Buschmeyers ist vieles wider Verdienst unausgeführt geblieben. Die Wirkung der Stücke, die Gestalt und Wirklichkeit gewinnen durften, zeigt, mit welchem eindringlichen Verständnisse der Künstler an Aufgaben dieser Art herantritt. Ein besonders schönes, in der Erfindung äußerst interessantes Stück ist die auf S. 68 abge-



FRANZ BUSCHMEYER (ERFURT) CHRISTNACHT

Text S. 61

bildete Kasel mit den prachtvoll stilisierten Pfauen und dessen sinnreich zum Anker ausgestalteten Mittelstreifen. Auch farbig — mit der Harmonie von Grün und Pfaublau — ist diese Arbeit eine der feinsten unseres Künstlers. Von seinen Entwürfen für Schmiedeeisen gedenke ich u. a. eines in sehr schöner spätgotischer Linie entworfenen Kronleuchters; ferner eines unlängst entstandenen, farbig behandelten, und mit gehämmerten Messingtafeln geschmückten Kriegerepitaphs.

Der vielen Buschmeyerschen Werken eigene Reiz der Farbe, verbunden mit Reichtum der Erfindung, kommt in besonderem Maße bei seinen größeren Arbeiten zur Geltung. Gleichzeitig entwickeln sie hervorragende raumschmückende Eigenschaften. So verschiedene Ausmalungen kirchlicher und weltlicher Innenarchitekturen. So ferner

seine Gobelins, von denen wir einen hier abbilden (S. 60). Die Stilauffassung zeigt altflandrischen Einschlag, der doch an der richtigen Grenze haltmacht, den Figuren Lieblichkeit verleiht und sie vor Weichlichkeit schützt. Besonders schön ist die Bordüre mit ihren Pflanzenmotiven. Das Ganze bekundet Vertrautheit mit der stilistischen Besonderheit der Gobelintechnik. Buschmeyers Entwürfe für Glasmalereien verstehen es, sich dem Charakter der zu schmükkenden weltlichen und kirchlichen Räume feinstens anzupassen. Man vergleiche die Verschiedenheit in der Auffassung des in Linie, Farbe, Art und Stil der Zeichnungen frühmittelalterlichen Rosenfensters (Abb. S. 65), des Fensters für eine gotische Kirche (Abb. S. 66) und des eleganten, dabei kraftvollen Entwurfes für ein Fenster in einem öffentlichen Gebäude (Abb. S. 67). Drei Aufgaben, drei Lösungen, jede charakteristisch verschieden und jede in ihrer Art einwandfrei. Doering



FRANZ BUSCHMEYER, EXLIBRIS

AUS EINEM BRIEFE EINES WESTDEUTSCHEN KÜNSTLERS

»Es ist also ein von mir in einem Briefe von 1918 geäußerter Wunsch betr. Einrichtung von Diözesanabteilungen von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst inzwischen [1]) teilweise verwirklicht worden, indem der Sache in den Satzungen der Boden bereitet ist. Die Verwirklichung der Einrichtung ist ein brennendes Bedürfnis. In den Richtlinien der Diözesangruppen müßte allen Sonderbestrebungen lokaler und egoistischer Art ein Riegel vorgeschoben werden ...

Die Kirche hat im ganzen das denkbar größte Interesse daran, daß sie in der Kunst wieder die Führung in die Hand bekommt, und der einzig mögliche Weg ist die Sammlung und Organisation der treugläubigen fähigen Künstler... Alle Geschehnisse haben einen folgerichtigen Zusammenhang. Von wo aus ist Besserung zu erwarten? Nicht vom Staate, nicht von der Regierung, zunächst auch nicht von der Kirche als Gemeinschaft so sehr, als von der Einkehr, von der Verinnerlichung jedes einzelnen Christen, einschließlich des Geistlichen. Sind hier die Quellen entsandet, dann werden die Wasser neuen Lebens wieder sprudeln und sich zu einem mächtigen Strome vereinigen, der alles im bürgerlichen, politischen und künstlerischen Leben erneuert. Also muß auch die christliche Kunst von innen heraus, aus einer gläubigen Gesinnung erneuert werden. Kunsttechniker haben wir genug. Nirgends fand ich jemals den folgerichtigen Zusammenhang der Dinge vollkommener, als hinsichtlich der Weltanschauung und der Erzeugnisse der Künstler, namentlich bei Behandlung biblischer Stoffe.

Es ist ein gar zu naiver Irrtum, wenn man sagen hört, es komme in erster Linie darauf an, daß der Künstler etwas könne, daß er die Form beherrsche; über das übrige werde schon der Klerus wachen. Selbstverständlich muß der Künstler, der sich an die christliche Kunst heranwagt, zunächst ein starker Künstler sein; aber stellt er seine Kraft nicht mit Begeisterung in den Dienst Gottes, so entbehren seine Werke der christlichen Seele und können ihren Zweck nicht recht erfüllen. Ist der Künstler in seiner Weltanschauung neutral oder gleichgültig, so muß

[1]) Der Brief wurde am 17. April 1921 an den Redakteur geschrieben. — D. R.

FRANZ BUSCHMEYER

Text S. 64



RADFENSTER, UNAUSGEFÜHRTER ENTWURF

er sich von vorneherein sagen, daß er für die religiöse Kunst keinen Beruf hat. Doch neutral ist ein Künstler selten, wohl aber ist der Klerus nicht gefeit vor Täuschungen hinsichtlich der Gesinnung von Künstlern, die gerne auch von der Kirche Aufträge haben möchten...

Die Kunst ist vielseitig und einer erlebt nicht alles. Die verschiedenen speziellen Fachleute[1]) müssen auch durch Mitteilung ihrer Erlebnisse, jeder in seiner Art, vor der Öffentlichkeit in die Tiefe gehen, die Tiefen aufgraben; die Breite kommt durch die Vielheit der Fachleute von selbst. Den Ausführungen der besten Kunstwissenschaftler haftet doch immer ebensosehr das Nichterlebtsein an, wie das Schwanken der Überzeugung und damit der Mangel an Überzeugungskraft, namentlich, soferne es das Kunstformale betrifft. Der Verkehr und die Be-

[1]) D. h. Künstler. Verfasser hat vorgeschlagen, daß die Künstler ungehemmt in der »Christlichen Kunst« ihre Anschauungen vortragen und verfechten müßten, ein Vorschlag, auf dessen Schwierigkeiten und Gefahren der Redakteur in der Antwort hinwies.

Gerne steht diese Zeitschrift jedem, der etwas Rechtes zu sagen weiß, besonders auch den Künstlern, offen, soweit es der Zweck der Zeitschrift und der verfügbare Raum, der Wiederholungen und Wortgeplänkel ausschließt, möglich machen. — D. Red.

Text S. 64



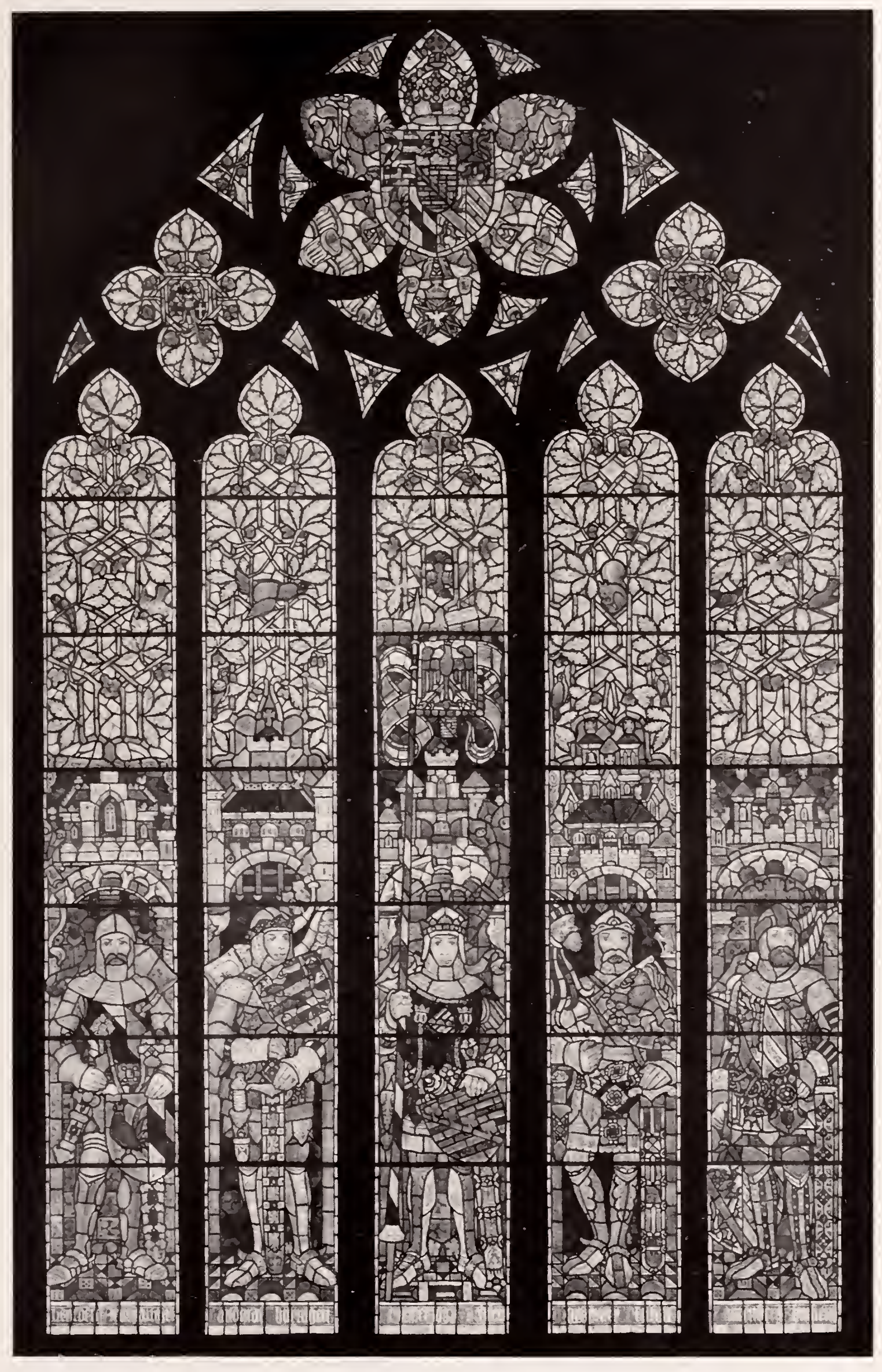
FRANZ BUSCHMEYER (ERFURT) MARIÄ KRÖNUNG
In der Severikirche zu Erfurt. Ausgeführt von Hans Lueg, Osnabrück

lehrungen zwischen Kunstwissenschaftlern und Künstlern sind durch Zufälligkeiten, nicht durch sachliche Zweckmäßigkeit bestimmt, wie persönliche Freundschaft, äußerer Erfolg der Künstler, Entfernungen, Beziehungen und dergl., solange nicht den dazu geeigneten Künstlern ganz allgemein Gelegenheit gegeben ist, selbst in der Zeitschrift ihre Meinung zu äußern. Gegen eine Überwachung solcher Äußerungen durch den Redakteur wird gewiß niemand etwas einzuwenden haben. . .

Gerechtigkeit und Aufrichtigkeit bilden das Fundament aller Dinge höherer Art, die wir erstreben sollen. In Politik, Handel und Wandel ist dieses Fundament verschwunden. Selbst in der christlichen Kunst ist es erschüttert; denn weit verzweigt ist das Netz, welches gewebt ist aus Beziehungen und Zusammenhängen unsachlicher Art, in welches Kunsturteile, Auftragserteilungen, amtliche Befugnisse, öffentliche Meinungen und alle wichtigen Dinge verstrickt sind; ein Gewirr, welches sich zu einem fast hoffnungslosen Zustand entwickelt hat infolge der verworrenen Weltanschauung in Künstlerkreisen und der ebenso verworrenen Kunstanschauungen in Kreisen des Klerus. Durch Aussprachen in den Diözesangruppen könnte ungeahnter Nutzen gestiftet werden, sowohl hinsichtlich Klärung der Meinungen innerhalb der Künstlerschaft über religiöse Dinge und den kirchlichen Geist in der christlichen Kunst, als auch zur besonderen Belehrung der Geistlichkeit über Kunst und Kunsttechnik. . .

Zu Zeiten vergangener großer Kunstepochen nannten sich die besten Künstler »Meister« und die Jungen waren Lehrbuben und Gesellen. Solch ein gesunder Meister würde gewiß heutigentags mit geballter Faust zwischen die Lehrbuben und Gesellen fahren und die Gärung zur Klärung bringen.

Von Zufälligkeiten halte ich nicht viel und das tun alle die nicht, die durch die



FRANZ BUSCHMEYER HERALDISCHES FENSTER

Entwurf für ein öffentliches Gebäude. Nicht ausgeführt. — Text S. 64



FRANZ BUSCHMEYER ENTWURF ZU EINER KASEL

Text S. 62

Schule der Tradition gegangen sind. Für die Klärung und Weiterentwicklung der Kunst hat es meines Erachtens keinen Wert, wenn ein Schwarm von Phantasten und Wirrgeistern in einem Meere von Gestaltungs-Möglichkeiten und -Unmöglichkeiten voraussetzungslos herumplätschert; sondern in der Vereinigung aller Kräfte auf einem, wenn auch noch so breiten, Wege liegt die einzige Hoffnung.

Auch ich verkostete in den Jahren meines Studiums an Kunstgewerbeschule und Akademie reichlich die Strömung jener Zeit und ihre Irrungen. Wie ein in fremde Lande verschickter Unerfahrener fühlte ich mich, bis ich mich wieder auf die Tradition besann und nun selbständig forschte. Allerdings zog mich dann die alte Kunst so stark an, daß ich zunächst zu früh vom Naturstudium abkam. Über alle Irrungen aber leitete mich mein fester Halt an der klaren Weltanschauung hinweg. Erst jetzt in späteren Jahren spüre ich Befreiung. Ich habe mich zur Erkenntnis durchgerungen, daß eine durch alle Epochen der Kunstgeschichte als Kunstelement hindurchgehende, fein verzweigte Gesetzmäßigkeit doch eine Freiheit gestattet, welche bei nie ermüdendem Studium in Natur und Kunst die vielseitigste und höchste Entfaltung aller individuellen Kräfte begünstigt. Aber ist denn dieser dornenvolle Umweg der Entwicklung, der nicht alle Suchenden das Ziel finden läßt, für jeden nötig? Leider scheinen sich die den deutschen Künstlern wohlgesinnten Geistlichen des Auslandes nicht an deutsche Künstler und nicht an ihre Sachwalterin, die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, zu wenden, sondern an die durch Reklame ihnen bekannten Kunstanstalten, und letztere dürften bei ihren Umfragen immer noch einen Schuster finden, der ihnen die Arbeiten billiger macht... Künstler in gesicherter Lebensstellung sollten tatkräftig für das allgemeine Wohl der christlichen Kunst eintreten, ohne an den eigenen Interessenkreis zu denken, der übrigens nicht zu kurz kommt, wenn man für das große Ganze eintritt.«

IMMACULATA VON FR. FUCHS

Die farbige Beilage dieser Nummer zeigt die befriedigende und hochinteressante Lösung einer in jeder Hinsicht sehr schwierigen Aufgabe wieder: in die bei größeren Altarbildern ungebräuchliche Form eines Ovals war eine Einzelfigur zu stellen und diese hatte ein Thema zu veranschaulichen, das nach der künstlerischen Seite immer schwer zu bewältigen ist, wenn man ein neues Motiv finden will, die Unbefleckte Empfängnis. Das Offizium des Festes bietet zur Verwertung die Symbole der Sonnengloriole, des Sternenkranzes, des Mondes, der Bekrönung. Hier ist noch das Ährenkleidmotiv und die Lilie verwendet. Wegen der Form des Altares war von einer Stehfigur abzusehen, weil eine solche die hier zu vermeidende Vorherrschaft der Vertikallinie gebracht hätte, während zwingende künstlerische Rücksichten die Aufnahme von Horizontalen in die Komposition forderten. Solche durchqueren die Bildfläche wiederholt, während die weiße Masse des Gewandes Mariens eine kräftige Konzentrierung bewirkt und die Silhouette der Gestalt auf das Oval des Randes vorbereitet. Sehr feierlich wirkt der Farbendreiklang. — Franz Fucht ist am 31. August 1868 zu Hall in Tirol geboren. Das Gemälde befindet sich in der Herz-Jesu-Basilika seiner Heimat.



GEORG BUSCH (MÜNCHEN) HL. HEINRICH UND HL. KUNIGUNDE

Marmorgruppe über einem Seitenaltar der neuen St. Ottokirche in Bamberg. — Vgl. Text im XII. Jahrgang, Beil. S. 29





GEORG BUSCH, HL. KUNIGUNDE BEIM ORDALE UND TOD DES HL. HEINRICH
Am rechten Seitenaltare in der Ottokirche zu Bamberg. — *Text S. 74*

NEUE BILDWERKE VON GEORG BUSCH

ZUM 60. GEBURTSTAGE DES KÜNSTLERS AM 11. MÄRZ 1922

(Abb. S. 69—92)

Wer all die Mühen, Sorgen und Lasten kennt, die Prof. Busch in der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. und durch Herausgabe der Monographien »Die Kunst dem Volke« erwachsen, könnte allen Ernstes zweifeln, ob dabei noch einigermaßen fruchtbares künstlerisches Schaffen möglich sei. Man möchte glauben, daß eine solche Hingabe an äußere, oft recht widerwärtige Geschäfte die Ruhe und Sammlung nicht mehr aufkommen ließen, die doch gerade für religiöse und kirchliche Kunst Grundvoraussetzung zu sein scheinen.

In der Tat wären wohl die allermeisten Künstler unter solchen Bedingungen zur Unfruchtbarkeit verurteilt, zum mindesten aber würden ihre Werke hohen und höchsten Anforderungen nicht mehr gerecht werden. Bei Busch ist es anders. Es leben in ihm gewissermaßen zwei Menschen, ein unermüdlicher Organisator und ein ebenso unermüdlicher Künstler, von denen sich der eine um die Angelegenheiten des andern nicht kümmert: das Problem der Doppelpersönlichkeit in neuer Beleuchtung.

Den Lesern dieser Blätter und den Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ist Busch ein alter Vertrauter, und die Grundlinien seiner Kunst sind ihnen wohl bekannt [1]). Diese Grundlinien sind ein maßvoller, an der Naturwahrheit orientierter Idealismus, der die heute so verpönte Schönheit sucht. Mag sein, daß dieses Kunstprinzip leicht der Gefahr, in Flauheit auszuarten, unterliegt, Busch wußte dieser Gefahr fast immer aus dem Wege zu gehen, und nicht selten erhebt sich der Künstler sogar zu großer Kraft und Eindringlichkeit der Charakteristik, z. B. im hl. Paulus von 1902. Busch liebt nicht gebrochene, sondern fließende geschwungene Linien. Dabei bleibt er, auch wo eine barocke Umrahmung und Umgebung mehr Zergliederung im einzelnen erwarten lassen möchte. Niemand empfindet das als Mangel, denn die starke Künstlerkraft wußte mit sicherem Gefühl harmonischen Ausgleich zu schaffen. Genau so verhält sich der Meister, wo eine

[1]) Eine Biographie erschien im VIII. Jahrg. dieser Zeitschr., S. 145—180.

romanische oder gotische Umrahmung mehr starre oder geknickte Formen nahelegen könnte. Nur ein Stilfanatiker wird sich daran stoßen, daß der Künstler es verschmäht, seine Stilbildung von außen zu empfangen. Beim echten Künstler ist Stil eine innere Angelegenheit.

Das größte Werk, das Busch in den letzten Jahren geschaffen hat, — wohl sein größtes überhaupt — ist das Herz-Jesu-Altarwerk für die Bonner Elisabethkirche (Abb. S. 72 u. 73). In der Mitte sitzt der Heiland mit ausgebreiteten Händen auf überwölbtem Thron[1]). Das Herz auf der Brust ist nur schwach erhöht und mit Ornamenten umrankt, die einzige Art, dieses Symbol bei nicht streng stilisierten Gestalten künstlerisch einigermaßen erträglich zu machen. Rechts und links vom Herrn sind in je drei Teilen knieende Heilige als Vorbilder der Herz-Jesu-Verehrung dargestellt. Es sind nicht weniger als 37 Figuren. Da kann sich auch der Laie schon einen Begriff von der Größe und Schwierigkeit der Aufgabe machen. Handelte es sich doch darum, die durch die knieende Stellung schon sehr eingeschränkten Bewegungsmöglichkeiten aufs äußerste auszunutzen, ohne die Einheit zu gefährden, die zahlreichen Köpfe mit eigenem Leben zu erfüllen und den Ausdruck andächtiger, glühender Hingabe in möglichst vielen Abstufungen wiederzugeben. Ist diese Aufgabe gelungen? Man wird die Frage freudig bejahen, ohne darum alle Vorbehalte zu unterdrücken. Wie fein gegliedert und mit künstlerischer Freiheit gestaltet ist die Nonnengruppe links! Wie lebhaft ist die rhythmische Bewegung auf der rechten Seite, angestimmt durch das in weitem Bogen gespannte Kleid der hl. Jungfrau. Unwiderstehlich reißt sie die ferner liegenden Gruppen mit sich, bis sie bei der Figur des hl. Bischofs Maternus durch einen scharfen Gegenruck zum Stillstand kommt. Man mache einmal den Versuch und verdecke mit der Hand das Kleid Mariens. Sofort verlieren alle anderen Figuren vieles von ihrer gespannten Zentripetalkraft, ein Beweis, wie oft ein einziges glücklich erfundenes Motiv eine Menge von Einzelheiten in seinen Rhythmus zwingt. Auf der linken Seite sind die drei Takte des Themas — die Lisenen bilden gewissermaßen die Taktstriche — mehr voneinander geschieden, auf der rechten verschmelzen sie besser ineinander durch glückliche Synkopierungen; links ist die Tiefengliederung in zwei Schichten zerlegt, rechts ist sie eine reichere und mannigfaltigere; hier beleben auch Kinder verschiedenster Altersstufen Komposition sowohl wie Stimmung, während sich links nur erwachsene Gestalten finden. Der seelische Ausdruck erreicht seinen stärksten Grad wohl in der wundervollen Figur des hl. Vinzenz von Paul, während er vielleicht am ruhigsten in der Mittelgruppe links wirkt. Diese und die benachbarte Apostelgruppe sind auch an Bewegungsmotiven am wenigsten reich. Aus all diesen Gründen dürfte wohl der rechten Seite der Vorzug gebühren. Voll Hoheit und Güte ist die Gestalt des Herrn. Sein Antlitz hat der Künstler mit Ab icht stark typisch geformt. So mag jeder sein eigenes Christusideal hineinlegen. Meisterlich ist die Art, wie Busch die Wirkung des gewaltigen Bildwerkes durch sparsamste Farbentönung zu erhöhen wußte. Nur Christus selbst bekam stärkere Klangfarben, alles übrige ist nur leicht angetuscht und läßt die angenehme Faserung des Holzes durchscheinen.

Ein anderes großes Werk, das allerdings schon weiter zurückliegt, ist der Kreuzweg in der Münchner St. Paulskirche (1906—12). Die reichen gotischen Rahmen sind vom Erbauer der Kirche, Prof. Dr. Georg v. Hauberrisser, entworfen. Dem Bildhauer wurde dadurch das ohnehin schwierige Problem nicht erleichtert, und man hat tatsächlich bisweilen das Gefühl, daß Rahmen und Bildwerk nicht völlig in eins zusammenschmelzen. Da die Rahmen in Hochformat gehalten sind, der Bildhauer dagegen oft auf Breitenkomposition angewiesen war, entstehen manchmal Lücken, die auch der für den Bildhauer mehrfach recht unbequeme Mittelbaldachin nicht ganz zu verschleiern vermag. Busch hat alles getan, um die Hemmungen zu überwinden, und es ist nicht seine Schuld, wenn das nicht immer gelang. Als Beispiele bringen wir in Abbildungen die 1., 11. und 13. Station. Christus wird zum Tode verurteilt (Abb. S. 75): Der Mittelbaldachin des Rahmenwerks hebt die Gestalt des Herrn, der in ruhiger Majestät vor seinem Richter steht, sehr wirksam heraus. Links der römische Prachtkopf des Pilatus mit einem Zug von Mitleid und Furcht, hinter ihm ein kräftiger Soldat in halb neugierigem, halb unwilligem Zuwarten. Rechts vom Herrn eine packende Dreiergruppe schmähender Juden voll dramatischen Lebens. Die Versuche, mäßig zu gotisieren, die sich noch in manchen Einzelheiten dieser

[1]) Vgl. den Bericht im vor. Jahrg., Beil. S. 22.

GEORG BUSCH — DAS BEGRÄBNIS CHRISTI

Rückseite. Vgl. die Abb. der Vorderseite im X. Jahrgang nach S. 16

GEORG BUSCH VOM HERZ-JESU-ALTAR FÜR DIE ELISABETHKIRCHE IN BONN (EVANGELIENSEITE)

Text S. 70



GEORG BUSCH — VOM HERZ-JESU-ALTAR FÜR DIE ELISABETHKIRCHE IN BONN (EPISTELSEITE)

Text S. 70

ersten Station finden, hat Busch später mit Recht unterlassen. — Christus wird ans Kreuz genagelt (Abb. S. 76): Eine ganz eigenartige Darstellung. Der Herr ist mit Stricken an das bereits erhöhte Kreuz gebunden, und nun beginnen die Schergen von rückwärts ihr grausames Werk. Mag sein, daß wohl niemand die Annagelung auf solche Weise vollziehen würde, künstlerisch erreicht der Meister dadurch eine sehr geschickte Füllung der Raumteile. Freilich bleibt so die Gruppenbildung der Struktur des Rahmens verpflichtet und auf seine Mitwirkung angewiesen. Vor der schauerlichen Musik der Hammerschläge haben Maria und Johannes in namenloser Qual die Hände an die Ohren gepreßt und das Antlitz abgewendet; nur Magdalena, an die sich die hl. Jungfrau lehnt, blickt vertrauensvoll zum Herrn empor. Ob das Antlitz des Herrn nicht eine noch schärfere Ausprägung des Schmerzes vertragen hätte, bleibe dahingestellt. Es ist diese Zurückhaltung bei Busch nicht Mangel an Ausdruckskraft, sondern Grundsatz. — Kreuzabnahme (Abb. S. 77): Der aufmerksame Beobachter wird gerade bei dieser Station den harmonischen Ausgleich zwischen den Formen des Rahmens und denen der Figurengruppe vermissen. Das zierliche gotische Rankenwerk will nicht recht zu den großen Linien der ganz prächtigen, festgeschlossenen Gruppe passen. Aber Busch hatte ganz recht, daß er sich seinen ausgezeichneten Kompositionsgedanken durch die Rücksicht auf den Rahmen nicht verderben ließ.

Das innerlich Größte, das Busch bisher geschaffen hat, möchte ich — vom herrlichen Denkmal des Bischofs Valentin Riedel abgesehen — in der für Bamberg gefertigten Gruppe des Kaisers Heinrich des Heiligen und der hl. Kunigunde erblicken (Abb. s. Sonderbeil.). Die vereinfachte Formgestaltung hat sich hier zu wuchtiger Monumentalität emporgereckt[1]). An Stelle der losen Spannungen, die der von Busch sonst bevorzugte verfeinerte Naturalismus mit sich bringt, ist straffe Bogenspannung getreten; die Figuren sind mehr gebaut als gebildet und, obgleich der Meister alte Bildnisse der beiden Heiligen benützt hat, mehr Typen als Individuen, nicht so sehr Herrscher als Symbole des Herrschens, Symbole auch von Mann und Weib: der Mann, fest und aufrecht, den Blick nach vorn gerichtet, das Weib schmiegsam mit dem Blick nach oben, Wille und Gemüt, Verstand und Herz. Auch die beiden zum Gesamtwerk gehörigen Seitenreliefs »Kunigunde schreitet, um ihre Keuschheit zu beweisen, über glühende Kohlen« und »Tod des hl. Heinrich« (Abb. S. 69) nehmen, obwohl schon etwas in gelockerte Formen überleitend, noch Teil an dem großen Zug. Im Bamberger Dom finden sich auch Reliefdarstellungen der beiden Themen von der Hand Riemenschneiders. Wer Gelegenheit hat, versäume nicht, die Arbeit des modernen Meisters mit der des alten zu vergleichen.

Als Schöpfer von Bischofsdenkmalen hat sich Busch längst einen berühmten Namen gemacht. Das in seiner ergreifenden Schlichtheit und Einfalt so mächtig wirkende des Bischofs Valentin Riedel habe ich eben erwähnt[1]). Für diese Besprechung kommt nur das des Bischofs Konrad Martin von Paderborn in Betracht. Einen Entwurf in Form eines Epitaphs zeigt Abbildung S. 78. Zur Ausführung kam jedoch ein anderer Entwurf (Abb. S. 79). Der Aufbau der knieenden Bischofsfigur ist pyramidenförmig. Was aber hat der Künstler aus diesem so einfachen Motiv gemacht! Wie angenehm sind die starren Dreieckslinien unterbrochen und einem höheren als dem mathematischen Gesetz untergeordnet! Wie zielsicher geleiten die mächtigen Faltenkurven des Pluviale den Blick zum Antlitz, das in tiefe Betrachtung des Gekreuzigten versunken ist[2]).

Den Bildnisplastiker, losgelöst von monumentalen Absichten, zeigt das ausdrucksvolle Profil des jetzigen Bischofs von Regensburg, Exzellenz Antonius von Henle (Abb. S. 81). Auch die Bildniskunst unseres Meisters liegt durchaus auf der Linie seines gesamten Schaffens, das nicht ausgesprochen psychologisch abgestimmt ist wie das eines Samberger, sondern auf maßvoller Realistik fußt. Die Berechtigung eines solchen Standpunktes ist unbestritten, ganz abgesehen davon, daß sie dem Auffassungsvermögen der meisten mehr liegt als eindringliche Seelenzerfaserung.

Ein Zug herber Größe geht durch die Statue des hl. Joseph mit dem Jesusknaben, die Busch für das Gymnasium St. Stephan in Augsburg 1908 gefertigt hat. Wie der

[1]) Vgl. den Bericht im XII. Jahrg., Beil. S. 29, ferner 25. Jahresmappe der D. Ges. f. chr. Kunst, 1917.

[1]) Abb. im VIII. Jahrg., S. 170.

[2]) Vgl. 25. Jahresmappe der D. Ges. f. chr. Kunst, 1917. Busch erhielt den Auftrag infolge eines Wettbewerbes.



GEORG BUSCH

I. KREUZWEGSTATION: CHRISTUS VOR PILATUS

Holz. In St. Paul zu München. — Text S. 70



GEORG BUSCH

XI. KREUZWEGSTATION: ANNAGELUNG

Holz. In St. Paul zu München. — Text S. 74



GEORG BUSCH XIII. KREUZWEGSTATION: KREUZABNAHME

Holz. In St. Paul zu München. — *Text S. 74*



GEORG BUSCH SKIZZE ZU EINEM EPITAPH
Für Bischof Konrad Martin, Paderborn. — Text S. 74

gel nahe[1]). Rührend anmutig ist der Zug menschlicher Mutterliebe, nie aber streift der Liebreiz die Grenze des Sentimentalen. Der Zug des Mitleidens mit der armen Menschheit, der das liebliche Antlitz der Schutzmantelmadonna (Abb. S. 84) durchwärmt, zeigt eine edle Mischung von Anmut und seelischer Ergriffenheit. Sehr geschickt ist die Figur in den Kreis hineinkomponiert[2]).

Unsere Abbildungen zeigen noch etliche kleinere religiöse Werke des Meisters: einen hl. Johannes Nepomuk[3]), eigenartig aufgefaßt mit gesenktem Haupt und auf der Brust gekreuzten Händen, wodurch das Festhalten des Geheimnisses treffend versinnbildet ist (Abb. S. 82), einen knieenden, in Betrachtung versunkenen hl. Aloisius[4]), in einem großen Kurvenzug komponiert (Abb. S. 86). Das Kruzifix (Abb. S. 87) zeigt, daß dieses tausendfach abgewandelte Thema auch heute noch originell durchgeführt werden kann, ohne gewaltsame Verrenkungen und andachtstörende Übertreibungen.

An neueren Grabmälern finden wir ein Bronzerelief aus dem Jahre 1906 (Abb. S. 83). Der Verstorbene, dem es gewidmet ist, war Inhaber eines Wechselgeschäftes mit dem Taufnamen

Meister die Neigung des kraftvollen männlichen Hauptes in mächtigem Bogen weiterleitet, ist eine plastische Erfindung ganz köstlicher Art. Nichts ist in diesem Bildwerk von jener Süßlichkeit, die bei neueren Josephsdarstellungen wie ein Erbstück weitergeht und auch im Josephskopf des Bonner Herz-Jesus-Bildes noch einen leisen, wenn auch nicht unangenehm wirkenden Nachklang findet. Die Empfindungsweise des Meisters zeigt sich in ihrem polaren Gegensatz, wenn wir dieser Josephsgestalt voll männlicher Würde die liebenswürdige Madonnenstatue gegenüberstellen, die Busch 1913 für den Prinzen Johann Georg von Sachsen geschaffen hat (Abb. S. 85). Die denkbar einfachste Gestaltung der unteren und die reich differenzierte der oberen Teile legt den Vergleich mit einer Blüte am Sten-

Matthäus. Sehr sinnvoll hat darum Busch die Szene dargestellt, wo Christus den hl. Matthäus von der Zollbank weg zu seiner Nachfolge berief. Darüber thront Gott Vater von Engeln umgeben. Die künstlerische Behandlung erinnert unwillkürlich an das Tucherepitaph im Regensburger Dom von Peter Vischer, obwohl die Durchführung ganz und gar selbständig ist. Ein einfaches Steindenkmal und ein größeres mit der stehenden Bronzefigur des Heilandes (Abb. S. 89) empfehlen sich durch ihren mustergültigen Aufbau und das einträchtige Zusammenwirken von Architektur, Figurenplastik und Ornament. Für

---

[1]) Vgl. den Bericht im XII. Jahrg., Beil. S. 29.
[2]) Vgl. den Bericht im XII. Jahrg., S. 29.
[3]) Vgl. den Bericht im XII. Jahrg., S. 29.
[4]) Vgl. den Bericht im XII. Jahrg., S. 30.



GEORG BUSCH GRABDENKMAL DES BISCHOFS KONRAD MARTIN VON PADERBORN

Text S. 74

die Münchener Filiale der Deutschen Bank und für die Mettener Studienkirche hat Busch Erinnerungstafeln an die Opfer des Krieges gefertigt, die in ihrer allem Prunk abholden Einfachheit als Muster für ähnliche Gedenkzeichen gelten dürfen. Während auf der ersteren die christliche Hoffnung schweigt, die Trauer um so lauter spricht, ist die Mettener Tafel vom übernatürlichen Trostgedanken in der mächtigen Gestalt des siegreichen heiligen Michael gekrönt (Abb. S. 91 und S. 88). Den Zug demütiger Ergebung in den Willen des himmlischen Vaters wußte der Künstler dem Antlitz des dornengekrönten Heilands aufzuprägen, das in wirkungsvoller Reliefkomposition das Grabmal Pembaur in Dresden schmückt (Abb. S. 92).

Zu profanen Arbeiten kommt Busch leider nur selten, obwohl er seine hervorragende Begabung dafür schon oft bewiesen hat. Der Herkulesbrunnen in Augsburg, liebenswürdige Genreszenen wie das Vaterunser, das betende Mädchen, der Schreihals erfreuen sich verdienter Beliebtheit. Aus den letzten Jahren liegen die prächtigen kraftstrotzenden Arbeiterdarstellungen aus dem Grabmal eines Fabrikdirektors vor (Abb. S. 90). Sie zeigen, daß Busch auch ausgesprochen realistisch bilden kann, wo es im Sinn der Aufgabe liegt[1]).

Am 11. März hat der Meister das sechste Jahrzehnt seines Lebens beendet, aber seine Schaffenskraft zeigt noch die Lebendigkeit eines Dreißigjährigen. Die Revolutionsstürme der neuen Kunst haben ihn allerdings nicht in ihre Wirbel zu ziehen vermocht. Er überläßt das Wegesuchen anderen und mag sich freuen, daß er auf seinen Wegen zu seinem Ziel gelangt ist, zu einer Form der kirchlichen Kunst, die sich auf fester Tradition und scharf umrissener Welt- und Lebensanschauung gründet, dabei aber auch das Neue vorurteilslos prüft und das Beste davon behält. Josef Kreitmaier S. J.

DIE KIRCHLICHEN VORSCHRIFTEN ÜBER DIE AUSSTATTUNG DES ALTARS UND TABERNAKELS

Es atmet ein so zartes ästhetisches Empfinden und eine so ehrfurchtsvolle Frömmigkeit aus den Anordnungen der Kirche über Altar und Tabernakel, daß sie es verdienen, den Künstlern wie dem Klerus klar und nicht abgeschwächt zum Bewußtsein gebracht zu werden.

1. Der Altartisch muß bedeckt sein mit drei Leinentüchern. Die zwei unteren bedecken nur die Tischfläche und können aus einem einzigen doppelt gelegten Linnen bestehen. Das obere Linnen jedoch muß auch auf beiden Seiten auf den Boden herabfallen. Diese vielfach nicht beachtete Vorschrift ist auch im neuen Meßbuch (ed. typ. 1920 Rubr. gen. XX) wiederum eingeschärft (vgl. Caer. Ep. 1, 12, 11, R. D. n. 4029). Holz- oder Metalleisten über den Altartüchern rings um die Mensa sind ausdrücklich verboten (Caer. Ep. 1, 12, 11), auch bei uralter Gewohnheit (R. D. n. 4253). Die Vorderseite des Altars und bei frei stehenden Altären auch die Rückseite soll, soweit es geschehen kann, geschmückt sein mit dem Antependium von der Farbe, wie sie dem Fest oder Offizium zukommt. Der Stoff desselben soll nicht in Falten herabhängen, sondern straff auf einem Rahmen aufgespannt sein (Caer. Ep. 1, 12, 11,). Beim Bau des Altars ist die Einrichtung zu treffen, daß das Antependium auf möglichst einfache und bequeme Art von der Seite eingeschoben werden kann. Weil bei verschiedenen Anlässen während des Gottesdienstes, z. B. nach der Kerzenweihe an Lichtmeß, nach der Taufwasserweihe am Karsamstag an Stelle des ursprünglichen violetten Antependiums das weiße zu treten hat, ist Vorsorge zu treffen, daß das letztere von Anfang an hinter dem violetten angebracht werden kann (Caer. Ep. 2, 16, 16; 2, 27, 1, Memoriale Rituum ed. typ. 1920 tit. 1, cap 1, 1 vgl. tit. 6, cap. 1), das Antependium ist nicht strenge geboten; aber es kann kein Zweifel bestehen, daß durch dasselbe mit seiner nach Zeit und Tag wechselnden Farbe die Altäre in wirkungsvollster Weise geschmückt werden.

2. Auf dem Altar, d. i. unmittelbar auf dem den Altartisch deckenden Leinen ist der Platz für das Altarkreuz und die Leuchter (Caer. Ep. 1, 12, 11). Bei jeder Meßfeier müssen wenigstens 2 Leuchter zugegen sein, bei Ämtern an gewöhnlichen Tagen und beim Requiem 4, beim Hochamt 6, beim bischöflichen Pontifikalamt 7. Mehrarmige Leuchter sind verboten. Viele Leuchter auf dem Altar aufstellen und nur wenige derselben anzünden, verrät wenig ästhetischen und wenig frommen Sinn. Zur feierlichen Aussetzung des Allerheiligsten beim vierzigstündigen Gebet sind insgesamt wenigstens 20 brennende Kerzen vorgeschrieben. Je 2 rechts und links vom Aussetzungsthronus ev. auf Armleuchtern, je 3 und 3 rechts und links wie sonst

[1]) Vgl. den Bericht im XIII. Jahrg., Beil. S. 45.



GEORG BUSCH EXZELLENZ BISCHOF ANTONIUS VON HENLE IN REGENSBURG
Marmorbüste. — Text S. 74

und nochmals etwas höher je 4 und 4, dazu 2 Kerzen auf großen Kandelabern vor dem Altar (Instr. Clem. § 6). Eine bessere Verteilung läßt sich vom Standpunkt der Ästhetik aus kaum treffen. Für die weniger feierliche Aussetzung in der Monstranz beim ewigen Gebet können vom Bischof für sehr arme Kirchen bereits 12 Kerzen als genügend erklärt werden (R. D. n. 3480). Für die private Aussetzung, d. i. die Aussetzung im Speisekelch, sind 6 Kerzen nötig und genügend (Decr. auth. Vol IV p. 22). Gemäß dieser Bestimmungen hat der Bischof über die Zahl der Kerzen zu entscheiden (R. D. n. 4253).

Das Altarkreuz und die Leuchter sollen in besonders kunstvoller Weise hergestellt sein aus Silber, Erz, vergoldetem Kupfer, beim Requiem und am Karfreitag aus Holz. Die Leuchter sollen nicht gleichmäßig hoch sein, sondern nach außen an Höhe abnehmen.



GEORG BUSCH HL. JOHANN NEPOMUK
Text S. 78

Gleichhoch mit den niedrigsten oder äußersten Altarleuchtern sollen die der Akolythen sein (Caer. Ep. 1, 12, 19). Das Postament, auf dem der Kreuzesbalken sich erhebt, sei wie ein Altarleuchter gearbeitet und habe genau die gleiche Höhe wie die höchsten Altarleuchter. In dieser Höhe beginne der Vertikalbalken des Altarkreuzes emporzusteigen, die Spitze des Kreuzes überrage die Höhe der Kerzen (Caer. Ep. 1, 12, 11). Die Vorschrift über die Höhe des Altarkreuzes gilt als graviter obligans; auf jeden Fall muß das Kreuz vom Priester und Volk während der Meßfeier bequem gesehen werden können. Nach einem Erlaß des Kardinalvikars für Rom muß der Längsbalken des Kreuzes, abgesehen vom Fuß desselben, wenigstens 40 cm, der Querbalken wenigstens 22 cm betragen.

Wenn in einer ganzen Diözese die Vorschrift über die verschiedene Höhe der Altarleuchter nicht durchgeführt ist, dürfen die bisherigen Leuchter beibehalten werden, weil in diesem Fall die gegenteilige Gewohnheit entschuldigt (R. D. n. 3057, 7). Es läßt sich jedoch nicht leugnen, daß das über die nach außen sich verjüngenden Leuchter emporragende Altarkreuz in besonders eindrucksvoller Weise den Altar schmückt und als die Stätte charakterisiert, an der das Kreuzopfer erneuert wird. Vom Standpunkt des künstlerischen Empfindens aus müßte das Caer. Ep., das sich verjüngende Leuchter anordnet, unter allen Umständen buchstäblich befolgt werden; ebenso auch die bereits erwähnte Vorschrift, daß Leuchter wie Kreuz direkt auf dem Altartisch stehen sollen. Eine Leuchterbank zum Aufstellen der Leuchter ist zwar als zulässig erklärt (R. D. n. 3759); aber die Leuchter mit ihren Kerzen sind nicht da zur Beleuchtung des Altaraufbaues, oder etwaiger dort befindlicher Bilder, sondern sie sollen die Heiligkeit und Herrlichkeit der Opferstätte, d. i. aber die Altarmensa, verkünden; die Kerzen sollen aufleuchten vor ihrem Gott, der auf der Mensa ruht; deshalb sollen auf dieser auch die Leuchter ihren Platz haben; sie dienen hier zudem auch einem praktischen Zweck, indem sie die Altarleinen unverrückbar festhalten und jeden Apparat zur Befestigung der Altartücher völlig überflüssig machen, außerdem machen sie in vielen Fällen eine spezielle Beleuchtung des Meßbuches entbehrlich. Zudem kann das Volk vom Priester wie vom Künstler gar nicht intensiv genug auf die Wahrheit hingewiesen werden, daß vor der Bedeutung des konsekrierten Altartisches mit dem Reliquiengrab als der Opferstätte der sonstige Altaraufbau nur eine ganz akzidentelle Stellung einnimmt.

3. Für den Sakramentsaltar sind mehrere Spezialvorschriften der neueren Zeit von der allerhöchsten Bedeutung, weil sie das vom künstlerischen Standpunkt absolut unlösbare Problem der Verbindung des Tabernakels mit dem Aussetzungsthronus oder Aussetzungstabernakel ein für allemal durch unbedingtes Verbot beseitigt haben. Aus der Schwierigkeit für die Allgemeinheit, den Inhalt der römischen Kongregationsentscheidungen authentisch kennen zu lernen, mag sich die Tat-



GEORG BUSCH GRABRELIEF

In Wemding. — Text S. 78

sache erklären, daß trotz des ergangenen Verbots nunmehr schon ein Jahrzehnt lang die alten Versuche bei Tabernakelbauten erneuert werden. Can. 1269 des neuen Rechtsbuchs bestimmt § 1: Die hl. Eucharistie muß aufbewahrt werden in einem unentfernbar in der Mitte des Altars angebrachten Tabernakel; § 2: Der Tabernakel sei kunstvoll gearbeitet, von allen Seiten fest verschlossen, geziemend geschmückt nach Norm der liturgischen Gesetze, von jedem anderen Gegenstand leer und er sei so sorgfältig behütet, daß die Gefahr jeglicher sakrilegischer Entweihung ferngehalten sei. Aus diesen Bestimmungen folgt: 1. Der Aufbewahrungsraum ist ein Tabernakel, d. i. ein Zelt. 2. Dieses Zelt erhebt sich über der Mitte des Altars, d. i., es wächst heraus aus der Opferstätte, deren Frucht es bergen soll, nämlich aus dem Altartisch, nicht also aus dem Altaraufbau. Während nach den bei uns bis in die letzte Zeit hinein gebräuchlichen Tabernakelbauten der Künstler sein Können erprobte, indem er die harmonische Eingliederung des Tabernakels in den Altaraufbau durchzuführen suchte, muß er entsprechend dem Geiste des nunmehr geltenden Rechtes den Tabernakel als eine mit dem Altartisch verbundene selbständige Größe behandeln. An ihr allein schon und sodann in der einheitlichen Zusammenfassung des Tabernakels mit dem wiederum selbständig errichteten Altaraufbau wird sich nunmehr die Gestaltungskraft des christlichen Künstlers zeigen, der in Übereinstimmung mit der von der Kirche verordneten Norm persönlich selbständige Werke schafft. 3. Der Tabernakel muß kunstvoll hergestellt und von allen Seiten geschlossen sein; hier ist also vorausgesetzt, daß er von allen Seiten frei (undequaque) auf der Altarmensa stehe. 4. Er muß geschmückt sein nach Norm der liturgischen Gesetze, d. h. es muß noch der in den liturgischen Büchern vorgesehene Schmuck hinzukommen. Zu den liturgisch in besonderer Weise verpflichtenden Büchern gehören neben anderen das Rituale Romanum und die authentische Sammlung der Ritendekrete (A. A. S. 1911, p. 242 f.). Als Schmuck für das Innere des Tabernakels ist nun vorgeschrieben, daß die Wände ausgeschlagen seien mit weißer Seide; jedoch genügt auch einfache Vergoldung (R. D. n. 3254, 7 f. u. n. 4035, 4). Ein Vorhang im Innern ist in keiner Weise



GEORG BUSCH SCHUTZMANTELBILD

Für die Pfarrkirche in Weilheim. — Text S. 78

geboten; geduldet kann er werden (R. D. n. 3150). Wegen der Unbequemlichkeit, die er beim Herausnehmen und Hineinstellen des Allerheiligsten verursacht, wäre dringend zu wünschen, daß er überall beseitigt würde.

Umgekehrt muß von außen der Tabernakel mit dem Konopeum bedeckt sein (R. D. n. 3150 u. Rituale Rom. tit. IV, cap. 1, 6). Diese Vorschrift gilt auch dort, wo das Rit. Rom. nicht eingeführt ist, wie die Ritenkongregation ausdrücklich, und zwar nicht in einem Partikulardekret, sondern mit allgemein verpflichtender Kraft erklärt hat: die Gewohnheit, den Tabernakel, in dem das allerheiligste Sakrament aufbewahrt wird, nicht mit dem Konopeum zu bedecken, kann nicht aufrecht erhalten werden, sondern es seien das Rituale Romanum und die Ritendekrete zu befolgen (R. D. n. 4137). Demnach ist diese heute in Deutschland vielfach herrschende Gewohnheit durch den obersten Gesetzgeber aufgehoben; sie kann nach Can. 27 § 2, weil im Recht ausdrücklich verboten, nicht als vernünftig angesehen werden und demnach auch nie und nimmer Rechtskraft erlangen. Ältere Ritualien, wie das Würzburger von 1671 p. 94, schreiben auch bei uns in Übereinstimmung mit dem allgemeinen Recht das Konopeum vor, im Würzburger Dom ist es um die Mitte des 18. Jahrhunderts heute noch nachweisbar.

Es muß demnach, wenn man sich nicht des Ungehorsams gegen die aus Ehrfurcht vor dem Allerheiligsten erlassene Vorschrift schuldig machen will, jeder Tabernakel, in dem die hl. Eucharistie aufbewahrt wird, von außen mit dem Konopeum geschmückt werden, wie er innen mit weißer Seide ausgeschlagen oder wenigstens vergoldet sein muß. Mit Konopeum bezeichneten die Alten die Hülle oder das Netz, mit welchem lästige Insekten von der Ruhestätte abgehalten wurden. So soll auch von der Wohnstätte des Herrn durch das Konopeum Staub und alles Verunreinigende ferngehalten und dieselbe buchstäblich zum Tabernakel, d. i. Zelt, gemacht werden.

Das Konopeum soll den frei auf dem Altartisch stehenden Tabernakelbau von allen Seiten umhüllen, genau so, wie das Ziboriummäntelchen den Speisekelch, immer und nur, wenn

der Tabernakel, bezw. der Speisekelch das Allerheiligste enthalten. Nur durch das Konopeum wird der Sakramentsaltar als solcher charakterisiert; nicht durch die brennende ewige Lampe, denn in den Dom- oder Kollegiatkirchen müssen auch vor dem Hochaltar, obwohl er nicht Sakramentsaltar ist, wenigstens 3 Lampen sein, während den Sakramentsaltar der Domkirche wenigstens 5 Lampen schmücken und wenigstens 3 den ganzen Tag brennen sollen (Caer. Ep. 1, 12, 17).

Aus dem oben Gesagten folgt, daß das Konopeum niemals und nirgends durch kunstvolle Schnitzereien und Beschläge des Tabernakels ersetzt werden kann, wie es etwa bezüglich des Antependiums zulässig ist (Vgl. Caer. Ep. 1, 12, 11 und Rubr. gen. XX.). Der Stoff für das Konopeum soll selbstverständlich kostbar sein; es genügt jedoch, im Unterschied zum Meßgewand, auch gewöhnlicher Stoff aus Wolle, Baumwolle, Hanf (R. D. n. 3035, 11). Die Farbe ist bei bloßer sakramentaler Aussetzung genau wie die Paramente des Priesters immer die weiße, sie darf es auch sonst stets sein; als entsprechender gilt die dem Offizium oder der Messe entsprechende Farbe, in diesem Falle auch trotz der Aussetzung (R. D. n. 3035, 10 u. 3559); niemals darf sie schwarz sein; beim Requiem nimmt man violett (R. D. 3520).

Durch das in der Farbe wechselnde Konopeum wird neben dem wechselnden Antependium in noch erhöhtem Maß auf den ersten Blick der Charakter des Tages zum Ausdruck gebracht. Es wäre vom Standpunkt des Geschmacks wie der Frömmigkeit tief zu bedauern, wenn bei uns auch in Zukunft das in so zarter Andacht getroffene Gebot der Kirche unbekannt und unbefolgt bliebe.

Was das Altarkreuz am Sakramentsaltar anbelangt, so gilt auch hier: Es steht in einer Reihe mit den Altarleuchtern, d. i. es erhebt sich hinter dem Tabernakel, während dieser mit einem kleinen, einfachen Kreuzchen (ohne corpus) abschließt. Das Altarkreuz darf aber auch über dem Tabernakel aufgestellt werden. (R. D. n. 4136 II.) Dagegen ist es verboten, das Altarkreuz aufzustellen unmittelbar vor der Tür des Tabernakels und ebenso im Thronus, wo das Allerheiligste ausgesetzt wird (l. c.), oder über dem Thronus (R. D. n. 3576. 3). Ebenso ist verboten, Blumen, Bilder Christi, z. B. des heiligsten Herzens Jesu, oder der Heiligen auf dem Tabernakel oder im Hintergrund desselben aufzustellen (R. D. n. 2067, 10 u. 3673). Vor der Türe darf einzig und allein, falls der Tabernakel keine entsprechende Basis hat, die Kanontafel aufgestellt werden, aber niemals Blumen, Reliquien, Bilder (R. D. n. 4165). Damit keine dieser Vorschriften unbeachtet bleibe, ist das leider immer noch unbekannte Verbot erlassen



GEORG BUSCH MADONNA
Holzstatuette für Prinz Johann Georg von Sachsen. — Text S. 78

worden: Es darf über dem Tabernakel kein Aussetzungstabernakel und auch kein bloßer Aussetzungsthronus dauernd angebracht werden, sondern der Aussetzungsthronus ist nur (tantummodo) für die Zeit der Aussetzung aufzustellen (R. D. n. 4268 vom 27. Mai 1911). Der Grund des Verbotes ist ohne weiteres klar. Die im letzten Jahrhundert bei uns aufgekommenen Doppeltabernakel können niemals eine künstlerische Befriedigung erwecken. Wird für die Aussetzung ein ständig vorhandener Baldachin über dem Tabernakel angebracht, so wird durch diesen Baldachin dem Kreuzesbild, das in ihm Aufstellung finden müßte, die gleiche Ehrung erwiesen wie dem Allerheiligsten selber, was mit der diesem allein gebührenden Verehrung unvereinbar ist: Lex credendi, lex orandi. Die Ausrede, daß das Altarkreuz noch vor den Baldachin, nicht genau unter denselben gestellt werde, ist unzulässig, weil schon in geringer Entfernung vom Altar das Kreuz als unter dem Baldachin stehend erscheint. Die Durchführung der kirchlichen Vorschriften über den Aussetzungstabernakel oder Aussetzungsthronus ist auch da, wo sehr häufige Aussetzungen in der Monstranz stattfinden, sehr wohl möglich. Es muß nur der Abschluß des Tabernakels derart gestaltet werden, daß das Altarkreuz, bezw. für die Zeit der Aussetzung der Thronus, leicht und bequem aufgestellt werden kann. Der Thronus kann aus weißer Seide, also an Gewicht sehr leicht, oder massiv, z. B. aus leichtem Holz, hergestellt werden. Auch in seiner künstlerischen Gestaltung eröffnet sich dem Künstler ein schönes Feld ästhetischen Empfindens.

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß es erlaubt ist, eine Aussetzungsnische zu errichten in der vom Altar getrennten Wand, wenn nur dieser Aussetzungsthronus nicht allzuweit (hand nimis) vom Altar entfernt ist, mit welchem er eine Einheit (quid unum) bilden muß (R. D. n. 4268, 6).

Auf jeden Fall fordern die kirchlichen, heute geltenden Vorschriften bezüglich des Tabernakels und des Aussetzungsraumes eine völlige Neuorientierung für Klerus und Künstler. Wer sich in dieselben vertieft und ihren Sinn und Geist erfaßt, wird von der in ihnen verborgenen zartinnigen Frömmigkeit und gleichzeitig von der Feinheit und Vornehmheit der künstlerischen Ideen in höchstem Grade entzückt werden.

Für die architektonische Gestaltung des ge-



GEORG BUSCH HL. ALOISIUS

Text S. 78



GEORG BUSCH KRUZIFIXUS

Text S. 78

samten Altarraumes und für die Gesamtanlage des Altaraufbaues ist von großer Wichtigkeit die Vorschrift, daß über dem Hochaltar und über dem Altar, auf dem das Allerheiligste ausgesetzt wird, ein Baldachin angebracht sein muß (Caer. Ep. 1, 12, 13f. u. Instr. Clem. § 5). Dieser kann wie bei den alten Ziboriumsaltären aus Stein und Marmor sein und darf mit Blumen und Pflanzen geschmückt werden. Er kann aber auch von oben herab an der Decke angebracht sein in quadratischer Form, daß er den Altar und dessen Stufe (scabellum) deckt. Seine Farbe hat der der übrigen Paramente zu entsprechen (l. c.). Deshalb muß er nach Art der ewigen Lampe bequem herablaßbar angebracht werden. Der Mangel des Baldachins ist ein Verstoß gegen das kirchliche Gebot. Ist er gut in den Raum eingepaßt und in Harmonie gebracht mit dem Altaraufbau, so bringt der Baldachin eine hohe künstlerische Wirkung hervor und ist in besonderer Weise geeignet, die Würde und Heiligkeit des Altars zum Ausdruck zu bringen. Bei der Ausstat-



GEORG BUSCH — KRIEGERDENKMAL

In Metten, vor der Institutskapelle. — Text S. 80

tung des Altaraufbaues darf nicht übersehen werden, daß der primäre Titel des Hochaltars derjenige der Kirche sein muß (Can. 1201, § 2) und daß, wenn überhaupt eine bildliche Darstellung den Aufbau zieren soll, es unter allen Umständen diejenige des Altartitels zu sein hat (R. D. n. 2762 u. n. 4191, 3f.), die nicht mit einer anderen vertauscht werden darf. Ein gemaltes Fenster hinter dem Altar hat mit diesem liturgisch nichts gemein und könnte das Altartitelbild nicht ersetzen (R. D. n. 4193, 4).

Würzburg,
Dr. theol. Lorenz Bauer, Domvikar

RUDOLF HARRACH †

Am 9. Dezember 1921, früh um 4 Uhr, endete nach sechsjähriger Krankheit das Leben des Münchner Hofsilberschmiedes Rudolf Harrach. Er war seit langer Zeit Mitglied der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst; unsere Zeitschrift hat das Wirken und Schaffen des ausgezeichneten Künstlers wiederholt, am ausführlichsten im 10. Hefte des Jahrganges 1913, gewürdigt. — Harrach entstammte einer alten Münchner Familie; er wurde am 26. Juni 1856 in demselben Hause der damaligen Heu- (jetzt Paul-Heyse-)Straße geboren, in dem er bis zu seinem Tode gelebt und gewirkt hat. Sein Vater, Ferdinand Harrach, ein trefflicher Goldschmied, war fünf Jahre lang der erste Lehrer des Knaben. Es folgte ein neun Semester währendes Studium an der Münchner Kunstgewerbeschule. Von den Lehrern, deren Unterricht Rudolf Harrach daselbst genoß, ist vor allem der am 30. Dezember verstorbene Fritz von Miller hervorzuheben. In der Folge kehrte Harrach wieder in die väterliche Werkstatt zurück. Bald machte er sich durch die Vorzüglichkeit seiner Leistungen so bekannt, daß er 1883 zum Fachlehrer an der Münchner Städtischen Gewerbeschule ernannt wurde. Als beliebter, erfolgreicher Lehrer wirkte er an dieser Anstalt bis 1902. Inzwischen (1886) hatte er sich mit Karoline geb. Unterladstetter vermählt; dem Bunde sind 5 Kinder entsprossen. Ferner hatte er 1887 die väterliche Werkstatt übernommen, die Firma hieß seitdem Ferdinand Harrach & Sohn. Ihr Name gehörte zu den bedeutendsten in Deutschland, hatte aber auch im Auslande einen guten Klang, zumal darum, weil die Stadt München zu Ehrengeschenken, die sie fremden fürstlichen Besuchern überreichte, mit Vorliebe kostbare Erzeugnisse der Harrachschen Werkstatt erwählte. So fehlte es denn nicht an einer fortwährenden Fülle bedeutender Aufträge. Zu den erheblichsten gehören solche für die Prachtschlösser



GEORG BUSCH GRABDENKMAL TILMANN

In Arnsberg (1912). — Text S. 78

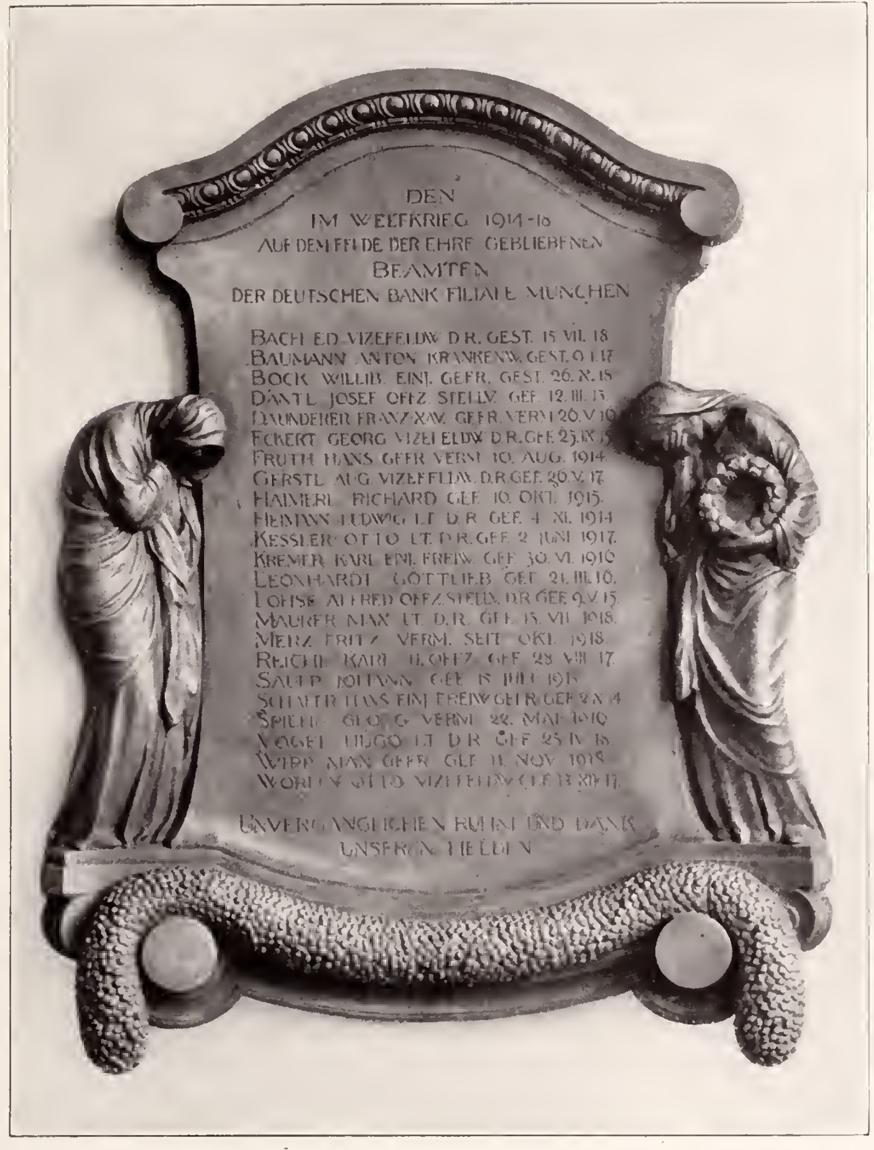
Ludwigs II. Herrenchiemsee, Linderhof, das romanische Neuschwanstein. Erwähnt sei ferner eine Anzahl von Geschenken zum 80. Geburtstage des Prinzregenten Luitpold. Außerordentlich war die Fruchtbarkeit der Harrachschen Kunst auf weltlichem, ganz besonders aber auf kirchlichem Gebiete. Zahllose deutsche, österreichische, schweizerische, amerikanische Kirchen haben Werke Harrachs erworben. Noch die letzte solche Arbeit seines Lebens, eine köstliche Monstranz, die an dieser Stelle noch besprochen wird, ist in den Besitz einer amerikanischen Kirchengemeinde (in Dayton, im Staate Ohio) gelangt. Den Monstranzen reihten sich Kelche, Ziborien und andere Geräte des kirchlichen Dienstes an. So gewaltig ihre Menge allmählich auch anwuchs, so war doch kein Stück Nachahmung eines andern, jedes individuell empfunden, mit niemals nachlassender, gewissenhafter Sorgfalt ausgeführt. Das oben erwähnte Heft des 9. Jahrganges dieser Zeitschrift hat eine Anzahl solcher Harrachscher kirchlicher Kleinkunst gezeigt. Das schönste aller dieser Stücke war eine in farbigem Bilde wiedergegebene Monstranz mit vier entzückenden Elfenbeinreliefs um den die Lunula bergenden Mittelteil herum. Man sah ferner eine Anzahl von Kelchen verschiedenster Formauffassungen, Ziborien, Altarkreuze, Kanontafeln, Monstranzen von überragender Neuheit der Erfindung, Kustodien, Weihrauchfässer, Pektoralien u. v. a. Jedes einzelne Stück, das der Harrachschen Werkstatt entstammt, ist in seiner Art ein Musterbeispiel was die Erfindung, die Feinheit der Form, die verständnisvolle Behandlung und Verwendung der Werkstoffe, endlich, was die technische Durchführung betrifft. Das gilt gleichermaßen für die Kleinarbeiten wie für die großen Monumentalwerke. Gerade für diese in ganz besonderem Maße. Mit dergleichen Leistungen, die sich den bedeutendsten des Mittelalters, der Renaissance, des Barock würdig an die Seite stellen, hat



GEORG BUSCH GRABMAL FÜR FABRIKDIREKTOR KARL VÖLLER

Für einen Friedhof in Düsseldorf. — Text S. 80

Rudolf Harrach zur Entwicklung und zum Fortschritte der neuzeitlichen Edelschmiedekunst aufs wesentlichste beigetragen. Wundervolle solche Arbeiten des Monumentalstiles sind seine großen Kronleuchter im Dome zu Bamberg, in der St. Moritzkirche zu Augsburg, seine Altaraufsätze in St. Benno und St. Paul in München, in St. Joseph zu Würzburg, in der Pfarrkirche zu Weiden, in der Kirche von Blaichach im Allgäu. Der letztgenannte Altaraufsatz verbindet den Charakter der mittelalterlichen Retabel mit dem eines Reliquienschreines des bekannten Sarkophagtypus. Hatte Harrach hier auch nicht nach eigenen Entwürfen zu arbeiten (die Architektur ist von Oberbaurat Höfl, die Modelle zu den die Vorderfläche des Aufsatzes schmückenden Reliefs von Alois Miller), so ist ihm doch das Verdienst eigen, daß die Feinheit seines Verständnisses, die Vollendung seiner Kunst jenen Entwürfen erst zum Leben, zu wahrer Geltung verholfen hat. Das gleiche gilt von dem prachtvollen Altare der Würzburger Klosterkirche, bei dessen Ausführung Harrach alle Herrlichkeit frühmittelalterlicher Goldschmiedekunst aufbot und sich als ihren unumschränkten Beherrscher erwies. Mit dem Material verstand er in bewundernswertester Weise umzugehen, ihm in Ruhe wie in reichster Bewegung jeglichen Reiz der feinen, vornehmen, geschmeidigen, dabei stets gesunden, kraftvollen Form, der Farbe, des Reflexes abzugewinnen, die es seiner Natur nach entfalten kann, diese Reize zu steigern durch vornehmsten, geistvoll angebrachten Schmuck von Perlen, Halb- und Ganzedelsteinen, besonders auch durch die seit dem griechischen Altertum bewunderte Zusammenstellung des Edelmetalles mit der Feinheit und Kostbarkeit des Elfenbeins. Noch seine letzte Monstranz, die wir zuvor erwähnten, zeigte diese Vereinigung der Materialien in besonders schöner, vornehmer Verwendung. Gerade in der liebevollen, verständnisreichen Behandlung des Materials, das er sich dienstbar machte, ohne es zu knechten, erwies sich Harrach auch dann, wenn er in historischen Stilen arbeitete (und das tat er zumeist), als modern empfindenden Menschen. Seine Art wie seine Kunst wurzelten fest in edelster Tradition und waren doch voll frischen, gegenwärtigen, persönlichen Lebens. Münchnerisch war diese Kunst durch und durch. Seine schönsten Werke schuf Harrach, wenn



GEORG BUSCH KRIEGSERINNERUNGSTAFEL

Für die Beamten der Deutschen Bank Filiale München. — Text S. 80

er, frei von fremden Einflüssen, nach eigenen Ideen und Entwürfen arbeiten konnte. Da zeigte er, daß er bereit war und mit Eifer und Erfolg danach strebte, mit der Zeit mitzugehen. Arbeiten von herrlicher Vornehmheit verdanken diesem Streben ihre Entstehung. Er kannte keinen Stillstand, der innere Wert seiner erstaunlich vielseitigen Leistungen war in stetem Steigen begriffen. Hohe geistige Begabung für seine Kunst vereinigte sich bei ihm mit einer Sorgfalt, die sich nie genug zu tun glaubte. Jede Arbeit wurde aufs gewissenhafteste vorbereitet, an den Entwürfen geändert, bis alles der künstlerischen Absicht entsprach. Gefühl und Verstand hielten sich im Gleichgewicht. Künstlertum und Handwerkstüchtigkeit wirkten einträchtig zusammen. Deshalb waren auch die Auswüchse der modernen Kunst seinem Wesen so zuwider: seiner Anschauungsweise, die so ideal, so uneigennützig, schlicht, redlich und fest war, seinem Streben, das tapfer und mit klarem Blicke den Wirklichkeiten des Lebens gegenübertrat, stets hilfsbereit und tatkräftig, zumal, wo es das Wohl der Allgemeinheit galt; seinem Fühlen und Denken, das in Gott und vor allem um seinetwillen in der Kunst verankert war. Die tiefe Frömmigkeit, die Harrach erfüllte, sein Sinnen lenkte, war die Ursache, daß seine geliebte Kunst vor allem christlich-kirchliche Aufgaben suchte und ergriff. Doch hat Harrach auch zahlreiche Profanwerke geschaffen. Ich gedenke des in dem mehrfach erwähnten Zeitschrift-Hefte abgebildeten Wikingerschiffes, ferner einer prachtvollen antikisierenden Ehrengabe aus getriebenem Silber, die der Prinzregent Luitpold gestiftet hatte, verschiedener Tafelaufsätze und anderer Stücke. Ihre Vorzüge schildern, hieße wiederholen, was zuvor schon gesagt wurde. — Das Münchner Kunstgewerbe und die christliche Kunst haben durch seinen Tod einen schweren Verlust erlitten. Am 11. Dezember 1921 wurde der ausgezeichnete Künstler, der treffliche Mensch, bestattet.

Doering



GEORG BUSCH ECCE HOMO

Bronzeplatte am Grabmal Pembaur in Dresden. — *Text S. 80*



J. M. BECKERT Galerie 3169 GFCHKM



JOHANN SERTL — RELIEF IN DER KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE ZU MARKT WALD BEI MINDELHEIM

Vgl. Abb. S. 100 unten r.

RELIGIÖSE KRIEGSGEDENKZEICHEN

Von S. STAUDHAMER

(Vgl. die 32 Textbilder)

V.

Wir haben schon dargelegt[1]), warum sich zur Errichtung von Kriegerdenkmälern vor allem religiöse Beweggründe geziemen und daß für den gedanklichen Inhalt der Denkmäler sich religiöse Darstellungen am besten eignen. Gleichzeitig führten wir 78 Abbildungen der verschiedensten Kriegsgedenkzeichen vor, damit das Volk angesichts dieser schönen und sinnvollen Werke leichter von Mißgriffen zurückgehalten und zu Opfern für würdige Schöpfungen begeistert werden kann[1]). Es ist nicht überflüssig, wenn wir die Bitte wiederholen, darauf hinzuwirken,

[1]) XVII. Jahrg., S. 105 ff. und 137 ff.

[1]) Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß mißbräuchliche Auswertung der Abbildungen vor dem Gesetze strafbar und vor dem Gewissen ein Unrecht ist.



MICHAEL PREISINGER, RELIEF FÜR DAS KRIEGERDENKMAL IN ALETSHAUSEN

daß man die Aufträge Künstlern von Beruf anvertraue und bei der Honorierung beherzige, wie die Künstlerschaft mehr als andere Berufe unter dem Druck der Teuerung leidet. Seitdem wir ein Bild von der Preissteigerung der vom Künstler benötigten Materialien und von den Lohnforderungen der Hilfskräfte des Künstlers entworfen[1]), — es war vor kaum einem halben Jahre, — sind Materialkosten und Löhne wieder gewaltig gestiegen; so verlangen z. B. nun die Modellsteher 10 M. statt 6 M. in der Stunde.

Den früheren Publikationen schließt sich die vorliegende an; denn wir möchten dem Eifer für dieses zurzeit so wichtige Gebiet künstlerischer Betätigung neue Nahrung zuführen. Sie wird nicht die letzte sein und wir wünschen nur, daß die bisher gebotenen Anregungen noch weiterhin gute Früchte zeitigen.

Man wendet ein, das Thema sei schon so vielseitig abgewandelt, daß sich nichts Neues mehr hervorbringen lasse. Ich erwidere: Soviele Kriegerdenkmäler, ebenso viele selbständige Lösungen, soweit sie von guten Künstlern stammen! Alles wird künstlerisch neu sein, was künstlerisch gut ist und es wird den reichen Schatz der christlichen Kunst vermehren, wenn es zugleich religiösen Geist atmet. In diesem Falle wird übrigens selbst die äußere Erscheinung der Denkmäler eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit aufweisen. Die Abwechslung ergibt sich aus mehreren Umständen. Einmal ist die Platzfrage eine höchst vielseitige und aus ihrer Lösung ergeben sich durch Anpassung des Denkmals an die Umgebung zahllose Unterschiede, selbst bei Anbringung einfachster Inschrifttafeln. Dazu treten die besonderen Wünsche der Auftraggeber, die, soweit es künstlerisch geschehen kann, gern vom Künstler berücksichtigt werden. Ein drittes Moment liegt in der Verschiedenartigkeit des Ausführungsmaterials, das an den Künstler spezielle Bedingungen stellt. Sehr fällt in die Wagschale der Umfang des Werkes. Dieser wiederum wird bedingt durch den Platz und die Umgebung, durch das Material und häufig in erster Linie durch die Höhe der verfügbaren Geldmittel. Ein mächtiger Antrieb zur Vielartigkeit der Lösung verwandter Aufgaben, ja selbst einer und derselben Aufgabe, liegt in der jedem Künstler eigenen besonderen Veranlagung und Neigung, die seine Werke von allen Werken anderer unterscheidet.

Nach all dem kann es bei wahren Künstlern nicht vorkommen, daß einer unter verschiedenen Vorbedingungen ein und dasselbe Thema gleichartig löse oder daß einer unter verwandten Bedingungen sich wiederhole oder gar andere kopiere.



MICHAEL PREISINGER, RELIEF IN DER KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE ZU TRAUNWALCHEN. — *Vgl. Abb. S. 100 unten, l.*

[1]) XVII. Jahrg., S. 138 und 139.



GEORG WALLISCH RELIEF IN DER KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE ZU APFELTRACH

Vgl. Abb. S. 100 oben

Nachdem mit den früheren Veröffentlichungen Hinweise auf sachgemäße Beurteilung derartiger Kunstwerke verbunden sind, so erübrigt sich diesesmal eine Besprechung der einzelnen Denkmäler, deren Studium recht vielen eine ergiebige Quelle religiöser Anregung und künstlerischen Genusses werden möge[1]).

[1]) Es sei noch auf das Verzeichnis im vorigen Jahrgang, S. 130, hingewiesen.



RICHARD STEIDLE KRIEGERDENKMAL

In Oberhausen. — Vgl. Abb. S. 97

DIE 14. TAGUNG FÜR DENKMALPFLEGE

Am 22. und 23. September fand im Rathaussaale zu Münster i. W. die 14. Tagung für Denkmalpflege statt. — In der einleitenden Ansprache betonte der Vorsitzende Geh.-Rat. Prof. Dr. von Oechelhäuser die Wichtigkeit der nationalen Aufgabe, am Wiederaufbau Deutschlands durch Erhaltung unserer Kulturgüter mitzuhelfen. Zu den Verstorbenen des letzten Jahres gehören der Architekt Tornow, der Wiederhersteller des Domes von Metz; der Frankfurter Kunstgewerbler Luthmer; der um die württembergische Denkmalpflege hochverdiente Tübinger Ästhetiker Konrad Lange. Von Unglücksfällen seien zu verzeichnen die Brände der Burg Eltz und des Schlosses Burg a. d. Wupper. Von Ergebnissen früherer Tagungen erwähnte der Vorsitzende, daß die Reichspostverwaltung betreffs der von ihr ins Werk gesetzten Reklamen die Zusicherung gegeben habe, daß diese nur in würdigen Formen zugelassen werden, und daß besonders Schädigungen der Orts- und Straßenbilder nicht zu befürchten seien. Die Versammlung schien auf Grund bisher gemachter Erfahrungen diesen Versicherungen etwas skeptisch gegenüberzustehen. Die nächste Tagung wird auf diese Angelegenheit, sowie auf die ähnlich gelagerte der Eisenbahnreklame zurückkommen müssen. Gesetzgebung betreffend war zu erwähnen, daß das Hamburger Denkmal- und Naturschutzgesetz in Kraft getreten ist, und daß das Lübecker Gesetz von 1915 neubearbeitet wird. Was das Dehiosche Handbuch der Kunstdenkmäler betrifft, dessen Entstehen zu den Verdiensten der Denkmalpflegetagungen gehört, die damit etwas ohnegleichen Dastehendes geschaffen haben, so sind Band 1 (Nordost-) und 3 (Süddeutschland) vergriffen und werden zurzeit neu bearbeitet. Den durch Prof. Weber-Jena erhobenen Vorwurf, die Denkmalpflegetagungen würden nur für eine Oberschicht veranstaltet und entzögen sich der Verpflichtung, auch die Volksschullehrer und die Arbeiterschaft zur Teilnahme heranzuziehen, lehnte der Vorsitzende ab. Die Organisation und Arbeitsweise der Tagungen schlössen die Möglichkeit aus, solche Persönlichkeiten an leitender Stelle damit zu beschäftigen. Übrigens stehe den von Weber empfohlenen Berufsschichten nichts im Wege, sich bei den Tagungen einzustellen, und die Gewohnheit, bei letzteren steten Ortswechsel zu beobachten, gebe weitesten Kreisen Gelegenheit dazu. Die bisherige Arbeitsweise könne ohne Schaden nicht geändert werden, und die Leitung dürfe sich in dieser Beziehung durch keine auf falschen Voraussetzungen beruhende Vorhaltungen irre machen lassen. Als Versammlungsort für 1922 wurde Stuttgart vorgeschlagen und genehmigt. Von da an aber sollen die Denkmalpflege- und Heimatschutztagungen, hauptsächlich aus Rücksicht auf die finanzielle Lage, nur mehr alle zwei Jahre veranstaltet werden. In der Zwischenzeit wird der Ausschuß Sitzungen halten.

Den ersten Vortrag hielt Geh.-Rat Prof. Dr. C. Gurlitt-Dresden über »Denkmalpflege und Heimatschutz im Volksschulunterricht«. Nicht die technischen und rechtlichen Fragen beider Gegenstände gehören in die Schule, die vielmehr nur dazu verhelfen kann, Verständnis für die treibenden Gedanken zu erwecken, nämlich für Heimatliebe und Heimatschutz. Unsere städtischen romantischen Anschauungen können wir nicht auf das Land übertragen, wo Verständnis nur das findet, was dem Bauern nützt. Dem erwünschten Ziele näher kann es nur führen, wenn man die Landjugend sehen lehrt, ihnen Gedächtnisbilder einprägt. Hierzu kann namentlich auch der Zeichenunterricht benutzt werden. Übungen im Sehen sind notwendig, Hinweis auf alles, was sich in der Heimat sehen und mit den Sinnen erfassen läßt. Prägen sich so die Bilder dem Gedächtnisse ein, so dienen sie als Grundlage für die Liebe zur Heimat, die jeden gewaltsamen Eingriff als etwas Schmerzliches empfinden läßt. Die Kirche, die aus wichtigsten Gründen beflissen ist, die Liebe für das Althergebrachte zu erhalten, kann hier durch seelische Beeinflussung sehr wichtige Hilfe leisten. Der Reichskunstwart Prof. Redslob betonte im Anschlusse hieran die Notwendigkeit, den Erbbesitz künstlerisch-technischen Könnens nicht verloren gehen zu lassen, die Ideen des Heimatschutzes ins Praktische zu überführen. Er erläuterte diesen Gedanken besonders an der Bautätigkeit. — An zweiter Stelle hielt Staatsminister Dr. Wallraf-Bonn einen äußerst beachtenswerten Vortrag über das zeitgemäße



FRANZ HOSER PIETÀ

Am Kriegerdenkmal von Steidle in Oberhausen

Thema »Industrie und Denkmalpflege« unter Zugrundelegung des Artikels 150 der Reichsverfassung, der dem Staate den Schutz der Geschichts-, Kunst- und Naturdenkmäler anvertraut. Industrie und Denkmalpflege sind Notwendigkeiten des modernen Lebens, die an sich keine Gegensätze zu enthalten brauchen, während doch solche in der täglichen Praxis häufig sind: So wird das Steinmaterial der Baudenkmäler (Beispiele u. a. die Dome von Köln und Regensburg) durch Rauchgase und schwefelige Säuren zerstört. Der Schwerlastverkehr ruft schadenbringende Erschütterungen hervor. Auch der Anblick der Denkmäler leidet durch die Nachbarschaft industrieller Anlagen. Vorbeugen kann man durch Rauchverbrennungsapparate, durch Wahl anderer Bauplätze, die zumeist leicht zu finden sein werden. Eisenbahn-, Telegraphen-, Starkstromanlagen schädigen die Naturbilder oft in geradezu brutaler Art. Die Postreklame hält sich nicht durchweg in den erwünschten und in Aussicht gestellten Grenzen. Das Unternehmertum treibt Mißbrauch mit Wald und Stein. Wind- und Wassermühlen, diese Zierden der Landschaft verschwinden immer mehr. Keine Gemeinde wird durch die Heranziehung der Industrie glücklich. Es vergrößern sich nur die Schullasten, die Armenlasten usw. Die künstlerische Heimarbeit leidet durch die Fremden- und Hotelindustrie. Auf Anregung des Redners wurde folgende Entschließung angenommen: »Der in Münster i. W. versammelte 14. Tag für Denkmalpflege lenkt die Aufmerksamkeit der Reichs- und Staatsregierungen auf die ernsten Gefahren, die den Denkmälern deutscher Kunst, Geschichte und Natur, sowie der deutschen Landschaft durch den rücksichtslosen Ansturm materieller Interessen in der Gegenwart drohen. Er fordert, daß der in Artikel 150 der Reichsverfassung versprochene pflegliche Schutz für Denkmäler und Landschaft wirksam werde, und daß die berufenen Behörden den in der Kriegs- und Nachkriegszeit erlahmten Eifer erneut und nachhaltig entfalten, damit dem verarmten Vaterlande die geschichtlich und künstlerisch bedeutsamen Zeugen seiner Vergangenheit und die einzigartigen Schönheiten seiner Landschaft erhalten werden. Er ruft alle Kreise des deutschen Volkes zur Mitarbeit auf, weil die Arbeit einen gemeinsamen, durch keine politischen Trennungsgräben zerklüfteten Boden bildet, auf dem uns und unseren Nachkommen eine verjüngende Freude an Heimat und Vaterland erwachsen wird.« Dem äußerst wichtigen Gegenstande wird auf der Tagung zu Stuttgart 1922 ein voller Tag gewidmet werden.

Professor Dr. H. Tietze-Wien führt seine in der »Kunstchronik« gegen die Denkmalpflege erhobenen Vorwürfe in einem Vortrage »Die Denkmalpflege und die geistigen Strömungen der Gegenwart« genauer aus, indem er dem von ihr angeblich getriebenen, aus der Romantik hervorgegangenen Vergangenheitskultus in rhetorisch gehobener Sprache entgegentrat. Die lebhafte, sich anschließende Besprechung lieferte den Beweis, daß die Versammlung nicht geneigt war, die Voraussetzungen der Tietzeschen Gedankengänge anzuerkennen und sich seinen Ausführungen anzuschließen.

Professor Dr. Sauer-Freiburg i. B. sprach über das Thema „Erhaltung und Schutz der beweglichen kirchlichen Kunstdenkmäler". Was uns an solchen aus der Vorzeit erhalten ist, gehört zum Kostbarsten, Wertvollsten. Überdies sind es Reste des religiösen Lebens unserer Vorfahren. Diese Schätze sind aber zu keiner Zeit wirklich gesichert gewesen. Schon vor den Zeiten Karls des Großen hat ihr wirklicher oder vorgestellter Material- und Sammelwert Gefahren

für sie geschaffen. In unserer Gegenwart ist es in dieser Beziehung — ganz abgesehen von Ereignissen der Außenpolitik — besonders schlimm geworden. Mangelnde Sorgfalt, Unkenntnis, Verwahrlosung, schlechte Herstellungen, wirtschaftliche Notlage, Habgier richten Verheerungen unter den kirchlichen Denkmälern an, schmälern, ja vernichten ihren Wert und entziehen sie ihrer wahren Bestimmung. Die Kirche hat von jeher Denkmalpflege betrieben. Sie zeigt sich schon, wenn bei der Weihe des Ostiarius die Übergabe der Schlüssel erfolgt. Zahlreiche allgemeine wie örtliche Gesetze und Verordnungen, zwei Gesetze des Tridentinums, auch wichtige Abschnitte des neuen Corpus juris canonici treffen Vorsorge für den Schutz der kirchlichen Denkmäler, machen die Entfernung und Veränderung von Bildwerken von der Genehmigung durch Bischof und Papst abhängig, die in diesen Dingen sich auf den Rat „erfahrener Männer" stützen. Doch dürfte es ratsam sein, andauernd durch neue Anordnungen die Wachsamkeit lebendig zu erhalten. Diese von katholischer wie von protestantischer kirchlicher Seite nach aller Möglichkeit angewandte Sorgfalt ist aufs dringendste nötig und unentbehrlich. An sich sollte ein kirchlicher Gebrauchsgegenstand wegen der ihm infolge seiner Weihe und seiner Bestimmung gebührenden Ehrfurcht keines besonderen Schutzes bedürfen. Aber leider fehlt diese Ehrfurcht sehr vielen, auch Geistlichen. Kommen jene Gegenstände außer Gebrauch, so werden sie oft weiter gepflegt, aber auch viel vernachlässigt, auf Speichern u. dgl. dem Verderb überlassen. Was für Schätze sich dort nicht selten finden, dafür hat die durch den Kölner Museumsdirektor Witte unternommene Dachbodenprüfung interessanteste Beispiele zutage gefördert. Aber es ist leider üblich, nicht inventarisierte Gegenstände für nichts zu achten, oder als vogelfrei anzusehen. Sehr vieles ist daher zugrunde gegangen, auch verkauft, Millionenwerte hat man dadurch in Verlust geraten lassen. Es wäre notwendig, grundsätzlich zu verlangen, daß alle beiseite gestellten kirchlichen Gebrauchsgegenstände abzuliefern wären, und zwar ohne Rücksicht darauf, ob sie Kunstwert besitzen oder nicht. Dazu sollte schon die jetzt so besonders notwendige Sparsamkeit mahnen. Was eine Kirche nicht mehr gebrauchen kann oder mag, kann ärmeren Gemeinden oft noch sehr wertvolle Dienste leisten. Von dem Abgelieferten kann dann das Wertvollste zur Aufbewahrung in Museen ausgeschieden werden. Der Erfolg solcher Maßregel würde überraschend sein. Nun gibt es in heutiger Zeit für Verkäufer solcher Dinge einen wesentlichen Entschuldigungsgrund. Nicht immer ist es Interesselosigkeit, oft zwingt bei der ungeheuren Steigerung der Kirchenkosten die Not dazu. Ihr gegenüber ist schwer etwas zu tun. Immerhin kann man versuchen, durch ruhige, sachgemäße Belehrung über den idealen Wert jener Dinge zu wirken, zumal aber auch durch Nachweis, daß sie kein totes Kapital darzustellen brauchen. Man braucht sich heutzutage nicht mehr zu scheuen, derlei Gegenstände gegen Eintrittsgeld zu zeigen, man kann Postkarten mit ihren Abbildungen verkaufen u. dgl. m. Oft wird es möglich sein, durch Aufklärung über den geschichtlichen und künstlerischen Wert der Gegenstände den Stolz der Gemeinde wachzurufen. Das alles läßt sich mit Geduld, gutem Willen und Klugheit erreichen. Die kirchlichen Behörden werden ihre Unterstützung dazu leihen. Sie werden dahin zu wirken suchen, daß die Geistlichen der Not zu widerstehen lernen. Mit der Erhaltung der kirchlichen Gegenstände ist es aber nicht allein getan, sie bedürfen auch der Pflege. Wie oft findet man sie nicht in arger Vernachlässigung! Die Paramentenschätze fallen den Motten und der allmählichen Auflösung, die Schnitzereien dem Holzwurm zum Opfer. Letzterer wirkt in manchen Gegenden, z. B. in Ermland, geradezu verheerend. Freilich ist eine sorgfältige Erhaltung häufig infolge Geldmangels unmöglich. Da muß dann die staatliche Denkmalpflege helfend eintreten. Ohne sie dürften auch Wiederherstellungen nicht unternommen werden. Unsachgemäße Pflege ist schlimmer als gar keine. Unzählige kirchliche Kunstgegenstände, kostbarste darunter, sind auf solche Art verdorben und um ihren Kunstwert gebracht worden; man war eben über die Schwierig-

RICHARD STEIDLE — BILDSTÖCKLEIN

Für drei gefallene Söhne

keiten derartiger Herstellungen in Unkenntnis, glaubte genug zu tun, wenn man irgendeinen Handwerker mit der Arbeit betraute. Auch persönliche und örtliche Rücksichten haben bei diesen Dingen verhängnisvollen Anteil und wissen jede Kontrolle zu verhindern. In einzelnen Gegenden, wie in den Diözesen Rottenburg und Freiburg, gibt es Verfügungen gegen derlei Unfug. Instandsetzung oder weiter praktische Verwendung von besonders wertvollen Gegenständen sollte überhaupt nicht erlaubt, sondern die unveränderte Erhaltung dieser Dinge zum allgemeinen Gebote gemacht werden. — Größte Gefahren drohen dem kirchlichen Kunstbesitze von seiten des organisierten Einbrechertums. Seit der Revolution ist der Kirchenraub akut geworden. Er scheut vor keiner Schandtat zurück, vergreift sich an Tabernakeln, an Gräbern, zu seinen Taten gehört die Entführung und Beschädigung des Elisabethschreines, unschätzbarer Kostbarkeiten aus dem Hildesheimer Domschatze und zahlreicher anderer Dinge von materiellem und höchstem idealem Werte. Vor allem kommt es den Dieben auf Edelmetall, daneben auch auf Kirchenwäsche an. Die Gefahr ist gar nicht hoch genug anzuschlagen, und jede Möglichkeit müßte benutzt werden, um ihr vorzubeugen. Die einschlägigen Bestimmungen bedürfen fortwährend neuer Einschärfung. Wichtige Gegenstände dürfen nicht in der Kirche ihrem Schicksal überlassen werden, sondern müssen in das Pfarrhaus gebracht, der Pfarrer für ihre sichere Aufbewahrung persönlich haftbar gemacht werden. Die isolierte Lage vieler Kirchen erleichtert das Handwerk der Einbrecher. Läuteapparate sind anzulegen, Nachtwachen am besten in Begleitung scharfer Hunde einzuführen, für Panzerung von Tabernakeln, Türen usw., für Versenkung wertvollster Gegenstände (Schreine u. dgl.) ist zu sorgen und beständig der Gedanke wach zu halten an die Raffiniertheit der modernen Einbruchstechnik und die völlige Gewissenlosigkeit, mit der die Verbrecher vorgehen. Vertrauensselige Zuversicht hat sich schon allzu oft bitter bestraft. Vorsichtig geworden haben zahlreiche Kirchenverwaltungen ihre Kostbarkeiten verborgen, die Schatzkammern werden nicht mehr gezeigt, stellenweise hat man ihre Türen vermauert (so beim „Zitter" in Quedlinburg). Solche Schutzmaßregeln sind bedauerlich und nicht auf lange Zeit hinaus haltbar. Denn in den meisten Fällen (Ausnahmen bilden nur einzelne Sammlungen wie in Quedlinburg oder Halberstadt) handelt es sich nicht um totes Gut, sondern um solches, das mit dem Kultus in lebendigem Zusammenhange steht. Überdies ist eine bloß museale Aufstellung solcher Dinge im Widerspruch mit dem Volksgefühl. Damit kommt die Betrachtung auf den Wert der Museen und auf die durch letztere nur zu oft verursachte Zerstörung der historischen Zusammenhänge. Ins Museum sollten nur solche Dinge geschafft werden, die in den Kirchen schlecht aufgehoben sind. Den besten Schutz werden die kirchlichen Denkmäler haben und gewinnen, wenn die Geistlichkeit dafür in rechter Weise ausgebildet wird. Gesetze, Zwang u. dgl. helfen nicht viel. Zum Ziele führen nur Ehrfurcht, Kenntnis, Liebe, leider Dinge, an denen noch viel fehlt. Und ferner nötig ist eine einmütige



RICHARD STEIDLE KRIEGERGEDENKKAPELLE

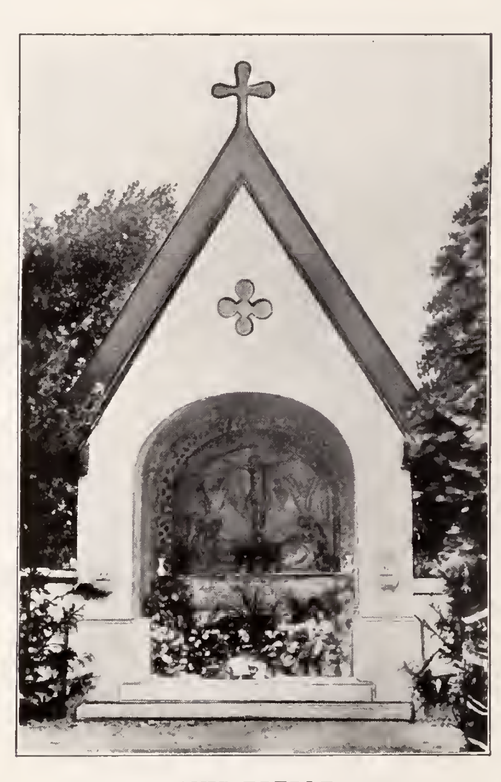
In Altenbuch



DAVID EBERLE KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE
Apfeltrach bei Mindelheim



ARCHITEKT DAVID EBERLE UND BILDHAUER M. PREISINGER, KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE IN TRAUNWALCHEN BEI TRAUNSTEIN



DAVID EBERLE, KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE IN MARKT WALD BEI MINDELHEIM

Zusammenarbeit von Staat und Kirche. — Im Anschlusse an diesen mit größtem Interesse und lebhaftem Beifall aufgenommenem Vortrag berichtete der österreichische Staatsdenkmalrat v. Schubert-Soldern unter Anführung vieler interessanter Beispiele und Einzelfälle über die ganz ähnlichen Verhältnisse seines Amtsbereiches.

Erwähnt sei weiter der Vortrag des Geh.-Rats Prof. Dr. Gary-Berlin über »Die Mörtel bei Wiederherstellungsarbeiten«. — Nur kurz gedenken können wir ferner des Berichtes des Reg.-Rates Dr. Gall-Berlin über die »Inventarisation der Kunstdenkmäler«. Noch immer ist die preußische Denkmälerinventarisation nicht fertig. Die fertigen Teile sind hinsichtlich ihres wissenschaftlichen Wertes sehr verschieden, besonders bei weniger bekannten und durchgearbeiteten Gebieten recht unzuverlässig. Der Menge der Abbildungen wird nicht immer die gebührende Beachtung geschenkt. Der Redner legt aber auf das Interesse weiterer Kreise keinen Wert, sondern betrachtet die Inventarien nur in ihrer Eigenschaft als amtliches Material. Sie seien keine Lesebücher, keine Mustersammlungen, keine Reisehandbücher. Solche Werke müssen gesondert abgefaßt werden, wie man für gut geleitete Museen dergleichen Ciceroni hat. Die Besprechung des Vortrages führte dazu, daß ein aus drei Mitgliedern der Versammlung bestehender Ausschuß gewählt wurde, dem es obliegen wird, geeignete Maßnahmen für baldige Beendigung der preußischen Denkmälerinventarisation ausfindig zu machen. Das Staatsmini-



ANTON WAGNER, ENTWURF ZU EINER KRIEGS-ERINNERUNGSKAPELLE



ANTON WAGNER
ENTWURF ZU EINER KRIEGSERINNERUNGS-KAPELLE



ANTON WAGNER
ENTWURF ZU EINER KRIEGSERINNERUNGS-KAPELLE ZU KIRCHDORF BEI SIMBACH

sterium stellte seine Beihilfe dazu in Aussicht. — Ein interessanter Bericht über die seit einiger Zeit bestehende »Bildstelle« schloß sich an. Sie ist die Nachfolgerin der Meßbildanstalt, deren vorbildliches technisches Aufnahmeverfahren auch beibehalten bleibt. Sie geht aber über das frühere Programm weit hinaus, indem sie auf weiteste Kreise zu wirken versucht, um ein vollständiges Bildermaterial der deutschen Kunstgeschichte zusammenzubringen und dieses für Schule, Haus und Wissenschaft bereit zu halten. Rein wissenschaftlichen Zwecken dient das bei der Bildstelle angelegte Plattenarchiv, dem der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft seine gesamten Vorräte zur Verfügung gestellt hat. Die Zentralisierung dient zur Ersparnis von Zeit und Kosten für die Kunstforschung. Die Verkaufsstelle »Deutscher Kunstverlag« befindet sich in Berlin, Wilhelmstraße 69. — Damit schloß die wichtige Tagung, die mit 538 Teilnehmern den bisher stärksten Besuch aufwies. Leider, und das darf am Schlusse nicht verschwiegen werden, fehlten unter diesen vielen die Vertreter der Geistlichkeit fast gänzlich! Und doch handelt es sich bei diesen Versammlungen um Dinge, die ihr ganz besonders nahe liegen. Andrerseits darf freilich ebensowenig ungesagt bleiben, daß es den Denkmalpflegetagungen an Beflissenheit zu mangeln scheint, sich mit der Geistlichkeit, vorab mit den kirchlichen Behörden beider Konfessionen derart in lebendigen und förderlichen Zusammenhang zu setzen und darin zu erhalten, daß diese daraus Anlaß nehmen könnten, den Veranstaltungen mehr als ein allgemeines Interesse zu widmen. Würde man sie zu dem Entschlusse anregen, sich bei den Tagungen offiziell vertreten zu lassen, so würde der Eindruck dieser so erzeugten, so bewiesenen Teilnahme sich auch bei der Pfarr- und sonstigen Geistlichkeit in Bälde zu erkennen geben.

Doering

PAUL TORNOW †

Der berühmte Gotiker und Metzer Dombaumeister Paul Tornow starb am 6. Juni 1921. Mit ihm ist einer der nur noch wenigen lebenden Gotiker dahingegangen, der sich um die Wiederherstellung mittelalterlicher Dome einen ehrenvollen Namen sicherte. Vor allem hat er sich mit der Vollendung der Metzer Kathedrale im In- und Auslande verdient gemacht und die dortige Dombauhütte in Verbindung mit dem Pariser Bildhauer Alb. Dujardin, seinem eifrigen Mitarbeiter, zu einer Höhe geführt, welche den späteren Dombauhütten Straßburg i. E., Ulm, als Richtschnur diente. Seine Tätigkeit am Metzer Dom wurde auch von den Franzosen anerkannt, und während viele bei der Übergabe durch Frankreich ausgewiesen wurden, konnte der Meister, der aus seinem Deutschtum kein Hehl machte, unbehelligt seinen Studien leben. Doch traf er in Chazelle, wo er ein mit reichen alten Kunstschätzen geschmücktes Heim bewohnte, Anstalten zu seiner Auswanderung. Vor seiner Ausreise aus Lothringen,



JOSEPH SCHNEIDER (DÜSSELDORF), KRIEGERDENKMAL IN DER KATHOLISCHEN PFARRKIRCHE ZU DÜSSELDORF-ELLER

In der Kapelle zu Füßen des Altares der Schmerzhaften Mutter



JOHANN HUBER PIETÀ

Zu einem Kriegerdenkmal in der Hl. Geistkirche



F. FUCHSENBERGER UND JOSEF AUER KRIEGEREHRUNG
In Schnaidt bei Wallenfels im Frankenwalde. — Ausgeführt 1921

wo er sich jedoch durch die Franzosenherrschaft bedrückt und sehr beengt fühlte, wollte er nach dem Örtchen Untermarchthal an der Donau bei Ulm übersiedeln, um dort seinen Lebensabend in ruhiger Beschaulichkeit zu verbringen. Der Tod ereilte ihn im 73. Lebensjahre.

Paul Tornow wurde am 14. Juni 1848 in Zielenzig in der Neumark geboren, wo sein Vater und sein Großvater Ratszimmermeister waren. Die erste fachliche Ausbildung erfuhr er durch die Erlernung des Zimmerhandwerkes in Brandenburg a. d. Havel während der Sommermonate der Jahre 1864—1865. Die zeichnerische Ausbildung jedoch erhielt er in seiner Vaterstadt Zielenzig unter dem Kreisbaumeister Ebel. Nachdem er nachträglich das Abiturientenexamen machte, besuchte Tornow die Kgl. Bauakademie in Berlin, worauf er eine Studienreise durch Mitteldeutschland und die Rheinlande behufs Studiums mittelalterlicher Baukunst machte. Nachdem er im Büro des Kölner Dombaues tätig war, wurde er durch den Kanonikus Dr. Franz Bock mit der Aufnahme der Baudenkmäler der Rheinlande für das Werk »Rheinlands Baudenkmäler des Mittelalters« berufen. Bis zum Sommer 1870 hat er nicht weniger als 40 Baudenkmäler aufgenommen und diese auf 214 Blätter in Federzeichnungen dargestellt. Es waren u. a. die Klosterkirche zu Brauweiler und Roldne, die Kirchen Kleve und Kalkar, das Münster und sein Kreuzgang zu Aachen, das Liebfrauenmünster zu Maestricht, der Dom zu Limburg a. d. Lahn usw. Nach mehreren Reisen in das Ausland trat Tornow 1870 in das Büro des Architekten Georg Edmund Street in London ein, der über die Art Tornows Darstellung von mittelalterlichen Baudenkmälern sein Wohlgefallen ausdrückte. Vor allem aber bei dem kunstsinnigen Publikum Englands fand Tornow durch eine Ausstellung seiner Aufnahme und Darstellung von Kunstdenkmälern begeisterten Beifall.

Bei dem Architekten Street war er hauptsächlich mit den Plänen für den neuen Justizpalast in London und für die Wiederherstellung der Kathedralen in York und Dublin beschäftigt. Im Jahre 1874 trat er in die Dienste der Kgl. Regierung in Minden, wo er die Bauleitung einer katholischen und evangelischen Kirche für Bad Oeynhausen übernahm. Zur weiteren Vertiefung mittelalterlicher Baukunst unternahm er wieder ausgedehnte Studienreisen ins Ausland, worauf er mit der Wiederherstellung der Kathedrale zu Metz betraut wurde, eine Lebensaufgabe, der er vom 26. November 1874 bis zu seinem Tode seine ganze Kraft widmete.

Wie die Meinungen über die von dem verstorbenen Gotiker Friedrich Schmidt geleitete Wiederherstellung des Stephansdomes in Wien geteilt waren, so auch hier bei Tornow bei der Kathedrale in Metz, wo noch bis in die 90er Jahre vorigen Jahrhunderts hinein die Meinungen über sein Verfahren auseinandergingen. Doch beruhigten sich allmählich die Geister und Meister Tornow siegte zum Schluß. Fast einstimmig anerkannten Fachleute und Kunsthistoriker die Art der zeitgemäßen Restaurierung der Kathedrale zu Metz voll und ganz. Das große Restaurierungswerk ist die richtige Mitte zwischen den Forderungen der Techniker und Archäologen sowie den Bedürfnissen des Kultus, ja, es ist die mustergültigste Wiederherstellung, die an einem mittelalterlichen Kunstdenkmale von solcher Bedeutung vorgenommen wurde. Die Regierung war so glücklich, den richtigen Mann an die richtige Stelle gebracht,



FRANZ FROHNSBECK OPFERSTOCK
Schmiedeisen blank. — Ausführung Jos. Frohnsbeck



JOSEPH AUER PIETÀ, KRIEGSGEDENKZEICHEN

Für die Kriegerkapelle in Bachern



JOSEPH AUER KRIEGERGEDENKTAFEL

In Übersee 1921 errichtet

die Ausführung einer Kraft anvertraut zu haben, die die Gotik vollkommen beherrschte. Der Zustand der Kathedrale, wie er unmittelbar vor der Wiederherstellung durch Tornow sich darstellte (abgesehen von dem natürlichen Verfall einzelner Teile), war in der Hauptsache zurückzuführen auf jene Bauten, welche im siebenten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts von dem kaiserlichen Architekten François Blondel in Paris errichtet wurden, die Kathedrale in ihren Fronten nach dem Domplatze und nach dem Parade-Platz gänzlich einschachtelten und von welchen das Café Français auf der Seite gegen den Parade-Platz bis zu den achtziger Jahren der letzte Rest war.

Wenn auch vom Standpunkte unserer heutigen Denkmalspflege und Restaurierung alter Kunstdenkmäler mit Recht gefordert wird, ein mittelalterliches Bauwerk samt seinen später eingebauten Bauformen aller Jahrhunderte, namentlich der Renaissance und Barockzeit zu lassen wie es ist, so kann man diese Auffassung nicht generalisieren und zur Anwendung bringen wie hier im vorliegenden Falle, wo ein stolzes freistehendes Kunstdenkmal von mittelalterlichen Baumeistern aus einem Gusse erdacht und projektiert wurde, aber deswegen nicht zur Vollendung kam, weil politische Verhältnisse und Mangel an Mitteln die Beendigung des Baues verhinderten. Die Folge war, daß Jahrhunderte an der unvollendeten Kathedrale herumgeflickt wurde. Freilich, steht man hier vor dem Problem, wo ist der Anfang, wo ist das Ende? Wo kann man ein Kunstdenkmal mit den Zutaten aller Jahrhunderte lassen wie es ist, und wo kann man bei einem Bauwerke eingreifen

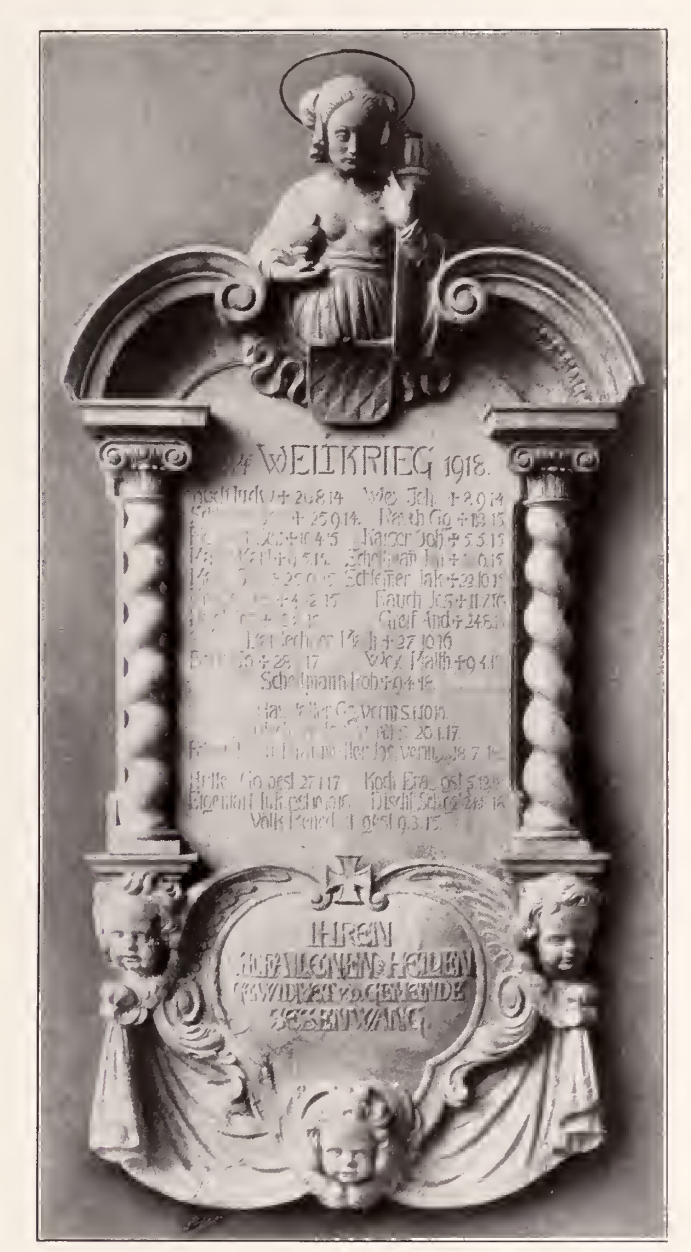
und diese entfernen, so daß man im Sinne des Urhebers vom ersten Gedanken das Werk vollenden kann? Darüber gehen die Meinungen auseinander.

Wie aber die Alten rücksichtslos gegen alles Vorangegangene vorgingen, aus ihrer Zeit und Denkungsweise heraus ein romanisches oder gotisches Kunstdenkmal umbauten und vorherige Formen entfernten, so war es auch Tornow gegen Ende des 19. Jahrhunderts gestattet, ein hervorragendes Kunstdenkmal einheitlich zur Vollendung zu bringen, was in früheren Jahrhunderten nicht zustande kam. Daß dabei manche kleine beachtenswerte Bauformen der Barockzeit mit geopfert werden mußten, war nicht zu vermeiden, und so sehen wir denn auch vor allem die Kopf- bzw. Stirnseite der Kathedrale bis Anfang der siebziger Jahre namentlich in ihrer unteren Hälfte mit einem mächtigen Spätrenaissanceportale und daran anschließend zu beiden Seiten weit über das Breitenmaß der Kathedrale hinaus, Wandvorbauten, die wohl dekorativ, aber sich dem gotischen Kunstdenkmale nicht anpassen wollten. Denn man kann nicht immer, wie hier, behaupten, daß alles, was die Alten schufen, schön gewesen sein sollte. Über dem vorerwähnten Portale der Kopfseite liegt das alte mächtige spitzbogige, dem Kircheninnern Licht spendende Fenster mit der schönen großen Rosette. Das hohe Fenster wurde bekrönt durch einen schmucklosen Giebel. In diesem Kompromiß schaute das Fenster wahrlich nicht gut aus. Sollte der dürftige Zustand an so einem hervorragenden kunsthistorischen Werke in der Hauptstadt Lothringens so bleiben und die alten Flickformen erhalten bleiben deswegen, weil sie alt waren?

Auf dem Denkmalspflegetage in Dresden im Jahre 1900 hatte Tornow Vorschläge über Restaurierung von Kunstdenkmälern in einem Vortrage zum Ausdruck gebracht, die auf Widerstand bei modernen Baukünstlern wie Schilling und Gräbner u. a. m. stießen. Selbst der Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt konnte sich damit nicht einverstanden erklären, während andere, meist vom alten Schlage wie der Historiker Kraus, die Vorschläge gut hießen. So gehen die Ansichten auseinander! Der Meister sagte folgendes: »Jegliche Restaurierungs-Arbeit an einem Baudenkmal, sei es an einem Baukörper und dessen Teilen, sei es an seiner Mobiliar-Ausstattung, muß so ausgeführt werden, daß die ursprüngliche Erscheinung des alten Werkes und dessen eigenartiges Gepräge in seinem ganzen Umfange erhalten bleiben, gleichviel, ob diese Restaurierungs-Arbeit ein einfaches Ausbessern und Herstellen, oder ein Ausbauen und Erweitern in sich begreift. Es ist alles zu unterlassen, was geeignet ist, die ursprüngliche Erscheinung des alten Werkes und dessen eigenartiges Gepräge, wie auch die den Wert von Urkunden besitzenden Anhaltspunkte für seine Baugeschichte zu verwischen, zu verkümmern oder zu zerstören«. Gurlitt war es, der grundsätzliche Bedenken dagegen erhob, Ergänzungen an einem Bau streng im Stil des Alten zu halten.

Tornow hat seine Ideen über die Restaurierung der Kathedrale zu Metz durchgedrückt, die nachträglich bei der Regierung und merkwürdig damals bei den Franzosen die vollste Anerkennung fanden. Was schuf er für ein herrliches Bild aus obiger beschriebenen Kopfseite dieser Kathedrale! Der ganze Dom ist wie aus einem Gusse im Sinne des alten Meisters des 13. Jahrhunderts, der ihn erdacht, vollendet. Durch die jahrelangen Studien mittelalterlicher Baukunst hat er ein Werk geschaffen, das ihm zu Ehren gereicht. Und wenn die alten Dombaumeister wieder erstehen könnten, würden sie Meister Tornow zum Danke für die Vollendung die Hände reichen.

Im Mai des Jahres 1903 wurde die Weihe des neuen Hauptportales, des sog. Christusportales, in Anwesenheit des deutschen Kaiserpaares vollzogen. Papst Leo XIII. hatte den Fürstbischof von Breslau, Kardinal Kopp, als seinen Vertreter entsandt, der in der Cappa Magna erschien. Bischof Benzler von Metz führte in einer Ansprache an das Kaiserpaar aus, daß dasselbe erschienen



OTTO ZANGL
KRIEGSGEDÄCHTNISTAFEL IN JESENWANG. *Holz*

wäre, um den Glanz der künstlerischen Schöpfung, wozu sich alles vereinige, zu feiern. »Solange wie diese ehrwürdige Kathedrale, das großartige Denkmal der gotischen Baukunst, sich zum Himmel erhebe als ein Zeuge der religiösen Kraft, der Schöpferin der alten Zeiten, so lange werde die Nachwelt dankbaren Herzens verkünden, daß ein edler deutscher Kaiser, unterstützt durch das Genie eines Künstlers, es verstanden habe, dem alten Werk neuen Ruhm hinzuzufügen und das herrliche Portal, gebildet im alten Geist, dem Bischof der Diözöse Metz übergeben zu haben.« Diese herrlichen Worte sprach der Bischof zu der hohen Festversammlung. In seiner Antwort rühmte damals der Kaiser das neue Portal als ein Meisterwerk der Architektur und der Bildhauerkunst.

Der Schöpfer dieses großzügigen Werkes der Wiederherstellungsarbeiten am Dome ist nun dahingegangen. Es war sein Lebenswerk, an dem er mit allen Fasern hing. Seine Kunst erreichte hier ihren Höhepunkt. Hugo Steffen

* * *

Die Sinne trügen nicht, aber das Urteil trügt.
Goethe



KARL LUD. SAND — KRIEGERDENKMAL
In Großenried

ALS MICHELANGELO VITTORIA COLONNA MALTE

SKIZZE VON M. HERBERT

Endlich war die Fürstin Colonna gewillt, sich von Michelangelo malen zu lassen —. Oft und oft hatte sie seinem Ansinnen gewehrt. »Eure Zeit, teuerster Michelangelo, gehört den ewigen Dingen. Sie ist zu kostbar, sie an ein alterndes und müdes Gesicht zu verschleudern. Nein, sagt mir keinen Trost! Ich brauche keinen. Ich altere und sterbe im Willen Gottes, mehr begehre ich nicht. Aber Ihr, der Meister überschäumenden Lebens, dessen Pinsel nicht vor der Gestalt des Weltenschöpfers erbebte! Ihr, der Riese des allmächtigen Willens, der gewaltigsten Gewalten! Wie qualvoll muß es für Euch sein, der sinkenden Linie zu folgen, und dem Ebben der Hochflut! Eure Kräfte wollen sich an Kräften messen! Wollen das aufbäumende Leben besiegen. Euer Opfer würde mich bedrücken.« Dazu hatte Michelangelo verbissen geschwiegen und zornig getrotzt. Wußte diese stolze, feine Frau mit dem königlichen Herzen denn nichts, gar nichts von den Kämpfen, die seine Seele um ihretwillen ausfocht? Konnte sie sich nicht denken, daß sie ihm der einzige Mensch war? Ahnte sie nichts von der flammenden Sehnsucht nach ihrem milden Worte, nach der reinen und zarten Berührung ihrer Hand? War sie schon versponnen in den Traum der Ewigkeit? Wie mochte sie zu ihm von ihrem Alter reden? Er begriff es nicht. Alter — was ist Alter für höchste Liebe! Gehörte Vittoria nicht zu den Frauen, die weder jung noch alt sind, weil ihre gottähnliche Seele etwas Zeitloses in sich trägt? Michelangelo sagte der Marchesa nichts von alledem. Seine schwere Verschlossenheit wuchs mit den Jahren. Das Schweigen lag vor seinem Herzen, ein eiserner Riegel. Wer ihn liebte, mußte ihn erraten. Vittoria durfte ihn wohl nicht mißverstehen, sie nicht. Immer wieder wagte er den Wunsch, der ihm keine Ruhe ließ: „Herrin, schenkt mir nur zwei Stunden! Ist es denn wirklich etwas so Geringes, Verächt-



FRANZ SCHEIBER KRIEGERDENKMAL
In der Kirche zu Kirchroth bei Straubing. Wandtafel; die Figur Relief

liches, von Michelangelo gemalt zu werden?« fragte er mit dem gerechten Bewußtsein seiner Größe. Denn jahrelang flehte er um die Gunst. Zuletzt gramvoll, umflorten Blickes. »Wir haben beide nicht mehr allzuviel Zeit zu verlieren, Frau Marchesa!« Als sie es endlich gewährte, glaubte er auf dem Gipfel seiner Wünsche zu sein. Und fand doch bald die bittere Hefe auf dem Grund des Bechers. Auf einer Terrasse der Villa Colonna in Rom: Im klaren, unerbittlich scharfen Freilicht, stille in ihren Sessel zurückgelehnt, verfolgte Vittoria Colonna mit sinnendem Blick das Wasserspiel eines antiken Brunnens, der seine regenbogenfarbene Flut von einer grün durchsichtigen Porphyrschale in die andere sandte, ein Bild der Unermüdlichkeit. Tamarindengezweig wiegte seine rotstäubigen Blütenrüschen über ihrem ergrauenden Scheitel. Das Brokatgewand verhüllte mit schwer gebrochenen Falten eine zerbrechliche Gestalt. Jugend und Anmut hafteten nur noch an den silberweißen Händen, die schlank und marmorglatt in ihrem Schoße ruhten. Da wurde Michelangelo von unsäglicher Traurigkeit erfaßt, denn als sein hungriges Auge in den über alles geliebten Zügen forschte und suchte, als wolle es sich dieses Antlitz zu eigen machen, wie kein anderes auf Erden, sah er unbarmherzig deutlich die Schrift des Todes darauf geprägt. — Nur noch wenige Jahre, vielleicht nur noch Monde und sie würde seinem irdischen Blick auf immer entrückt sein. Gar zu schwer und müde legten sich schon die Deckel über die strahlenden Sterne der Augen, zu schmerzlich senkten die Mundwinkel sich — jetzt, da nicht das gewohnte gütige Lächeln, das ihre Rede zu begleiten pflegte, den Verfall verhüllte. Dieser bitteren Abschiedsschrift mit dem Pinsel nachzufahren, ging über Michelangelos Kraft. Mitten im Malen brach er zusammen, barg den struppigen, grauen Kopf in den harten Arbeiterhänden und schluchzte bitterlich. Die Fürstin ließ den alten Freund ruhig gewähren, zwar ahnte sie nicht den tiefsten Grund seiner Tränen, doch fühlte sie, daß der Meister um ihretwillen litt. Welche Worte wären da zart genug gewesen? Verschwiegenen Schmerzen soll man nur mit Schweigen begegnen, ehr-





LUDWIG SONNLEITNER (WÜRZBURG) KRIEGERGEDENKTAFEL IN WOLFRAMESCHENBACH
An einer Säule der Kirche. Mitteltafel mit der Inschrift und zwei Seitenflügel

furchtsvoll mit abgewandten Augen. Als Michelangelo sich mit einem mächtigen Willensakt gefaßt hatte und in seiner Arbeit fortfuhr, wagte sie endlich zu fragen: »Ihr weintet wohl um meine tote Schönheit, Michelangelo?« »Nein, Herrin! Das ist keine wahre Schönheit, die sterben kann. Wahre Schönheit ist so unsterblich wie wahre Liebe. Noch im Sarge, Frau Marchesa, würdet Ihr für mich schöner sein, als jedes andere Weib auf Erden.« Sie senkte das zu streng geschnittene Profil und über ihre Wangen lief blitzgleich aufleuchtend und verschwindend das feine Rot der ersten Jugend und der ersten Liebe.

* * *

»Ich kann meine Werke nicht nach der Mode meißeln und zuschneiden, wie Ihr es wollt.«

Beethoven gegenüber der Kritik

DIE BEDEUTUNG HOFRAT DR. JOS. STRZYGOWSKIS FÜR DIE ERFORSCHUNG DER ALTCHRISTL. KUNST

ZU SEINEM 60. GEBURTSTAG (7. März)

Begreiflicherweise nahm die christliche Kunstforschung ihren Anfang in Rom, dem Ausgangspunkt des katholischen Glaubenslebens. In den letzten Jahren wurden jedoch die Schwierigkeiten, die ältesten Probleme von Rom aus zu lösen, immer erheblicher. Da war es Hofrat Dr. Strzygowski, der berühmte österreichische Gelehrte, der den neuen Weg zum Verständnis der frühchristlichen Kunst wies.

»Ich habe ja selbst einst mit Rom begonnen, bin dann suchend nach Byzanz gegangen und habe endlich den Schlüssel in Kleinasien, Syrien und Ägypten gefunden.« So äußerte sich dieser weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus bekannte Forscher über den Weg, der einzig und allein zum richtigen Verständnis dieser Kunstepoche führen kann. Die Studien über das Christusbild waren es, bei welchen sich diese Zusammenhänge am deut-



LUDWIG SONNLEITNER (WÜRZBURG) KRIEGERDENKMAL
Auf dem Friedhof zu Zell a. Main. Muschelkalkstein

lichsten zu zeigen vermochten. In seiner Arbeit »Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung« (Beilage zur »Allgem. Zeitung«, München, 19. I. 1903) erbrachte Hofrat Strzygowski den Nachweis, daß die ältesten Christusdarstellungen den hellenistischen Typus zeigen, wo der Heiland bartlos erscheint. Ein kleinasiatisches Sarkophagrelief in Berlin und das Kaiserdiptychon im Louvre sind deutliche Beweise dieser Fassung, die später vom bärtigen Christuskopf ganz verdrängt wurde. Ursache dieser Erscheinung ist »die orientalische Flutwelle«, die seit dem 4. Jahrhundert im Orient alles zerstörte, »was er an hellenistischen Elementen aufgenommen hatte«. Diese hatte aus Jerusalem auch den bärtigen Christuskopf gebracht, jene Form, »die dann fortlebte von Raffael, Dürer bis in die Gegenwart. Pilger und der syrische Kunsthandel sorgten für die Verbreitung dieser neuen Form, die zeitlich zusammenfiel mit dem Bestreben Konstantins, den heiligen Stätten von Jerusalem wieder ihre Bedeutung zu geben«. Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes weit übersteigen, wollte man nur annähernd alle Fragen aus der christlichen Kunstwissenschaft heranziehen, die durch Hofrat Strzygowskis Untersuchungen Klärung gefunden haben. Eine Reihe von Kunstdenkmälern jener Epochen fanden durch ihn ihre Veröffentlichung und wissenschaftliche Erschließung. In Kürze sei nur an die Arbeiten »Das griechische Kloster Mar-Saba in Palästina« (Repert. f. Kunstwissenschaft, XIX/1) oder »Das Berliner Moses-Relief und die Türen von Sta. Sabina in Rom« (Jahrb. d. k. preuß. Kunstsammlungen, 1893 II/III) gedacht. Die selbständigen Publikationen wie »Orient oder Rom« (1901) und »Ursprung der christlichen Kirchenkunst« (1919) bergen eine Fülle wertvoller Forschungsergebnisse auf dem Gebiete der frühchristlichen Kunst. Mit dieser einen Seite der Kunstforschung ist aber die wissenschaftliche Tätigkeit dieses Mannes längst nicht erschöpft. Das sind nur, fast möchte man sagen, zufällige Ergebnisse, die er auf dem langen Weg, zu den letzten



WILHELM GÖHRING KRIEGERDENKMAL IN WEIDEN
Majolika-Tafel an einem Hause

historischen Ursachen der Kunst vorzudringen, geboten hat. Bei Hofrat Strzygowski geht es jederzeit ums Ganze. Darum zieht er alle Gebiete des an und für sich schon fast unübersehbaren Reiches der Kunstwissenschaft in den Kreis seiner Betrachtungen, hält sich am liebsten in den Grenzgebieten auf und dringt ins Neuland vor. Was er dabei nur an grundlegenden Ergebnissen der christlichen Kunstwissenschaft allein zu schenken imstande war, das hätte für viele ein Lebenswerk bedeutet. Dadurch unterscheidet sich aber eben das Genie vom Talent.

Bruno Binder



LUDWIG SONNLEITNER (WÜRZBURG) KRIEGERDENKMAL
In Martinsheim. Muschelkalkstein



THEODOR BAIERL — KRIEGSGEDÄCHTNISBILD

In der Englischen Grußkapelle, Grabkapelle der Familie Fürst Fugger-Glött zu Kirchheim in Schwaben



AUGUSTIN PACHER, CHRISTUS, ERHÖRE UNS! KRIEGS-
GEDÄCHTNISFENSTER FÜR HACHENBERG IM WESTERWALD, 1921

Ausgeführt von der Glasmalerei J. P. Bockhorni in München



AUGUSTIN PACHER, CHRISTUS, HÖRE UNS! KRIEGS-
GEDÄCHTNISFENSTER FÜR HACHENBERG IM WESTERWALD, 1921
Ausgeführt von der Glasmalerei J. P. Bockhorni in München

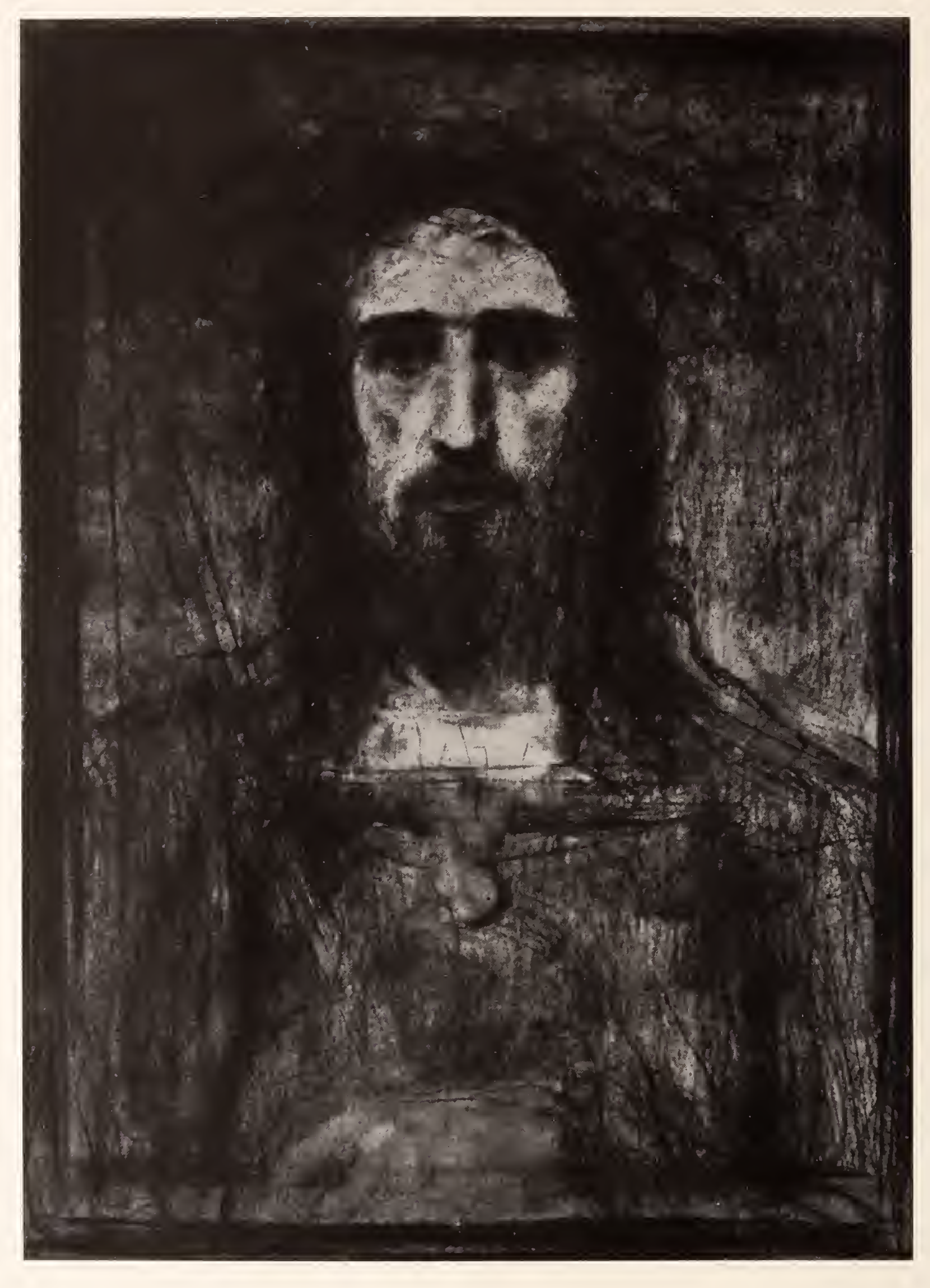


BR. REINOLD TEUTENBERG, O. S. B. KRIEGERDENKMAL

Für gefallene Theologen in Paderborn. Modell

ILLI AUTEM SUNT IN PACE

Sie aber sind im Frieden. Sap. 3, 1



Sonderbeilage zu „Die christliche Kunst"
Zeichnung von 1912

LEO SAMBERGER
„ECCE HOMO"

LEO SAMBERGER

Von JOSEF KREITMAIER S. J.

(Vgl. die Abb. S. 118—134)

Neigung und Schicksal stoßen oft feindlich aufeinander. Sie haben auch in der Seele dieses großen Malers Konflikte geschaffen, die nie zur Ruhe kommen. Und scheint es zuweilen, daß der Künstler sich mit dem Schicksal und die Neigung sich mit dem nicht zu Ändernden abgefunden habe, so genügt doch ein geringfügiger Anlaß, den alten Kampf neu entbrennen zu machen.

Das Schicksal hat dem Meister ein Leben gegeben, aber zwei künstlerische Neigungen, eine realistische und eine idealistische, von denen jede für ihre Erfüllung und Sättigung ein ganzes Leben beanspruchte. Väterliches und mütterliches seelisches Erbgut stritten um die Herrschaft. Hier nun hat das Schicksal eingegriffen und die äußeren Verhältnisse so gefügt, daß Samberger der Bildnismaler wurde, als den wir ihn lieben und bewundern. Der Wirklichkeitssinn gewann die Oberhand über den Trieb nach dem Idealen, der so mächtig in der Brust des Künstlers nach außen drängt, daß er auch heute noch die Entsagung schmerzlich empfindet, daß die Sehnsucht, aus der Welt des Physischen und menschlich Psychologischen ins Ideelle und Transzendente zu gelangen, immer wieder aufs neue rege wird.

Ob nicht doch das Schicksal tiefer geschaut hat, als der Künstler selbst? Die Frage wurde schon von manchem gestellt und von manchem bejaht, der sich von der Fülle herrlicher Charakterbildnisse blenden ließ, die uns vorenthalten worden wären, hätte der Meister ungehemmt seiner idealistischen Neigung folgen können. Der Trieb zum Idealen, so meinen sie, gehe nicht so sehr den Künstler Samberger an als den Menschen. Ist aber die Neigung beim Künstler nicht allemal die Magnetnadel, die mit der unfehlbaren Sicherheit eines Naturtriebes dahin weist, wo sein ureigenes Schaffensreich liegt? Und wer vermöchte zu ahnen, welche Werke idealer Großkunst uns durch die fast mit Ausschließlichkeit gepflegte Bildnismalerei vorenthalten wurden, nachdem doch Anfänge vorlagen, die das Höchste verhießen?

Indes hat es wenig Sinn, darüber nachzugrübeln, was aus Samberger geworden wäre, wenn diese oder jene Bedingung erfüllt, diese oder jene Hemmung nicht eingetreten wäre. Wir haben ihn als den zu betrachten, der er wirklich geworden ist. Um ihn als solchen zu verstehen, ist dann freilich auch die Kenntnis dieses inneren Konfliktes notwendig; dadurch allein erklärt sich ja der tragische Zug, der allen seinen Schöpfungen eigen ist, der auch dann nicht fehlt, wo er alle Schleusen launigen Humors geöffnet hat, wie etwa in dem Bildnis Bradl, das in der Kunstgeschichte aller Zeiten seinesgleichen sucht (Abb. XI. Jahrg. nach S. 64).

Wenn wir die Leistungen der alten und neuen Bildniskunst betrachten, könnte es scheinen, als ob die meisten Bildnismaler Materialisten wären, denen der Mensch nur als Stoff gilt, nicht als Geist, so hartnäckig bleiben sie an der äußeren Erscheinung haften, die der Zufall bietet. Selten ist das Wirken der geheimnisvollen Seelenkräfte zu spüren und die Gabe, sie an die Oberfläche zu zwingen. Ihre Bildnisse sind darum seelisch leblos, Ähren ohne Frucht, ausgestopfte Bälge. Völlig unausstehlich werden solche Bildnisse, wo sie repräsentativ wirken wollen und in falsch verstandenem Idealismus statt die Wahrheit keck und gerade herauszusagen, Schmeicheleien vortragen wie die Redner am Grabe, nur um das eine besorgt, dem Auftraggeber und seiner Sippe zu gefallen. Da ist uns ein Maler, der das Wort Chestertons beherzigend »In dem Augenblick, wo wir den Zauber konventioneller Schönheit gebrochen haben, warten Millionen schöner Gesichter auf uns allerorten« ehrlich und unzweideutig bekennt, was er sieht, immer noch lieber, mag er auch vor lauter Sehen das Schauen vergessen.

Solche Augenkünstler waren die Naturalisten und Impressionisten, ein Leibl und ein Liebermann, um zwei besonders deutliche Typen dieser Richtungen zu nennen. Die Ehrfurcht vor den Erscheinungsformen der Außenwelt ist ihr Leitstern. Im äußersten



LEO SAMBERGER PATRONA BAVARIAE

Zeichnung, 1919

Gegensatz zu ihnen stehen die Expressionisten, die sich von der Außenwelt nur Symbole eigener Seelenzustände darreichen lassen. Man möchte glauben, daß für diese modernsten Künstler das Bildnis überhaupt ausscheide, da dieses doch schon seinem Begriff nach das Objekt und zwar, um als Bildnis kenntlich zu sein, das Objekt in seiner äußeren Erscheinung wiedergeben muß. In den meisten von Expressionisten gemalten Bildnissen wird denn auch das Objektive vom Subjektiven überwältigt und erdrückt.

All diesen Richtungen gegenüber, die an einseitiger Einstellung leiden, wird der echte Bildnismaler die drei wesentlichen Elemente: Körper und Seele des Dargestellten und Individualität des Künstlers in harmonischen Gleichklang zu bringen haben, wobei das letztere Element nur die Begleitstimme zu stellen hat, nicht wie beim Expressionisten die führende. Ein gutes Bildnis ist darum eine der schwierigsten Aufgaben der Malerei. Dabei nützt es einem Künstler durchaus nichts, zu wissen, was zu einem vollkommenen Bildnis gehört, seine Leistung muß vielmehr in allen Punkten aus innerem Drang entstehen und nicht aus rationellen Berechnungen. Selten genug begegnen wir denn auch in der Geschichte der Kunst solchen Begabungen. Insbesondere hat die wichtigste zweite Forderung seelischen Eigenlebens, wobei nicht nur zufällige Schwingungen, sondern das Wesen selbst gepackt wird, doch eigentlich erst bei Rembrandt Erfüllung gefunden, um alsbald wieder auf Jahrhunderte hinaus in Vergessenheit zu geraten. Erst im verflossenen Jahrhundert hat dann Lenbach dem Charakterbildnis wieder seinen Platz gewiesen. Während aber bei ihm immer noch ein Schwanken zwischen diesem und dem repräsentativen



LEO SAMBERGER THOMAS VON KEMPEN

Zeichnung, 1918

Bildnis zu bemerken ist, hat Leo Samberger, den man zu Unrecht als Schüler und Nachfolger Lenbachs bezeichnet hat, mit der ihm eigenen künstlerischen Rücksichtslosigkeit und Verachtung halben Wesens grundsätzlich oder vielmehr in triebhafter Leidenschaftlichkeit durch die schimmernde Oberfläche hindurch nach der Seele geangelt und nicht geruht, bis sie eingefangen war, nicht selten zum Entsetzen seines Modells, dem hier zum ersten Male sein wahres, ungeschminktes Sein ohne höfliche Vertuschungen vorgehalten wurde. Die wenigsten Menschen kennen sich eben selber; sie kennen nur die Maske, fast möchte ich sagen die Totenmaske, die ihnen der Spiegel bei der täglichen Arbeit des Frisierens ins Auge wirft oder der Photograph in naturgetreuen Abbildern vorlegt, nachdem er die Seele schweigen geheißen und die Spuren, die sie vielleicht trotzdem in der Platte hinterließ, sorgsam mit dem Retuschierpinsel entfernt hat. So ist die breite Masse nur für Bildnisse zu haben, in denen das Uhrwerk der Seele abgestellt ist.

Nichts ist darum für ein tieferes Eindringen in die Sambergersche Bildniskunst lehr- und aufschlußreicher als ein Vergleich seiner Werke mit Photographien nach der Natur. Zug um Zug kann man da die seelische Armut der letzteren und den seelischen Reichtum der ersteren verfolgen. Wie ist man da erstaunt über den psychischen Seherblick des Meisters, der in wenigen Sitzungen die seelische Individualität eines Menschen festzubannen weiß, die, im bürgerlichen Leben durch die Regeln der Konvention zurückgehalten, meist nur in unbewachten Augenblicken sinnfällig in Erscheinung tritt. Sie herauszulocken betrachtet Samberger als wichtigste Aufgabe der Sitzungen. Das



LEO SAMBERGER NAPOLEON
Zeichnung, 1916. — Text S. 135

Modell darf keine starre Haltung annehmen, soll sich vielmehr ungezwungen regen und plaudern. Der Meister hat in seiner magischen Suggestionskraft Mittel genug, die Seele aus ihren Schlupfwinkeln an die Oberfläche zu treiben. Ganz anders arbeitet darum Samberger als Cézanne, von dem Vollard erzählt, daß er von seinen Modellen Unbeweglichkeit und Stillschweigen gefordert habe.

Ein äußerlich ähnliches Bildnis zu schaffen, betrachtet Samberger als Kinderspiel, als eine Handübung, in der er längst den höchsten Grad von Geläufigkeit erreicht hat. Seine eigentliche Schöpferarbeit liegt erst hinter den Kulissen. Ist dann so ein psychologisches Bildnis ungefähr bis zum Höhepunkt gesteigert, dann beginnt für den Künstler die beglückende Stunde, wo er in rauschhafter Ekstase mit dem erfaßten Wesenszug sein Fangspiel treibt wie die Katze mit der Maus, wo er nicht müde wird, ihn in immer neuen Karikaturskizzen zu übersteigern, um dann, wenn er die letzte Hand an das Bildnis legt, ja nicht unter den Punkt zu sinken, wo die äußerste psychische Naturwahrheit erreicht ist. So kommt die sprühende Lebendigkeit und Schlagkraft zustande, die Sambergersche Bildnisse so hoch über lange Reihen von Mitbewerbern hinaushebt.

Welch ungeheure Energie spannt sich doch aus in dem herrlichen Thyssenkopf (Abb. S. 129)! Ein zäher Willensmensch, der kein Hindernis kennt, sondern gerade aufs Ziel losgeht, Symbol und Typus des modernen Industrieherrschers, der die Wesenszüge von Eisen und Stahl angenommen hat, die sein Reich bilden. Unmöglich, sich diesen Mann mit dem keck zurückgeschobenen Hut zu denken, der für den Charakter des P. Aschenbrenner so bezeichnend ist (Abb. S. 130).



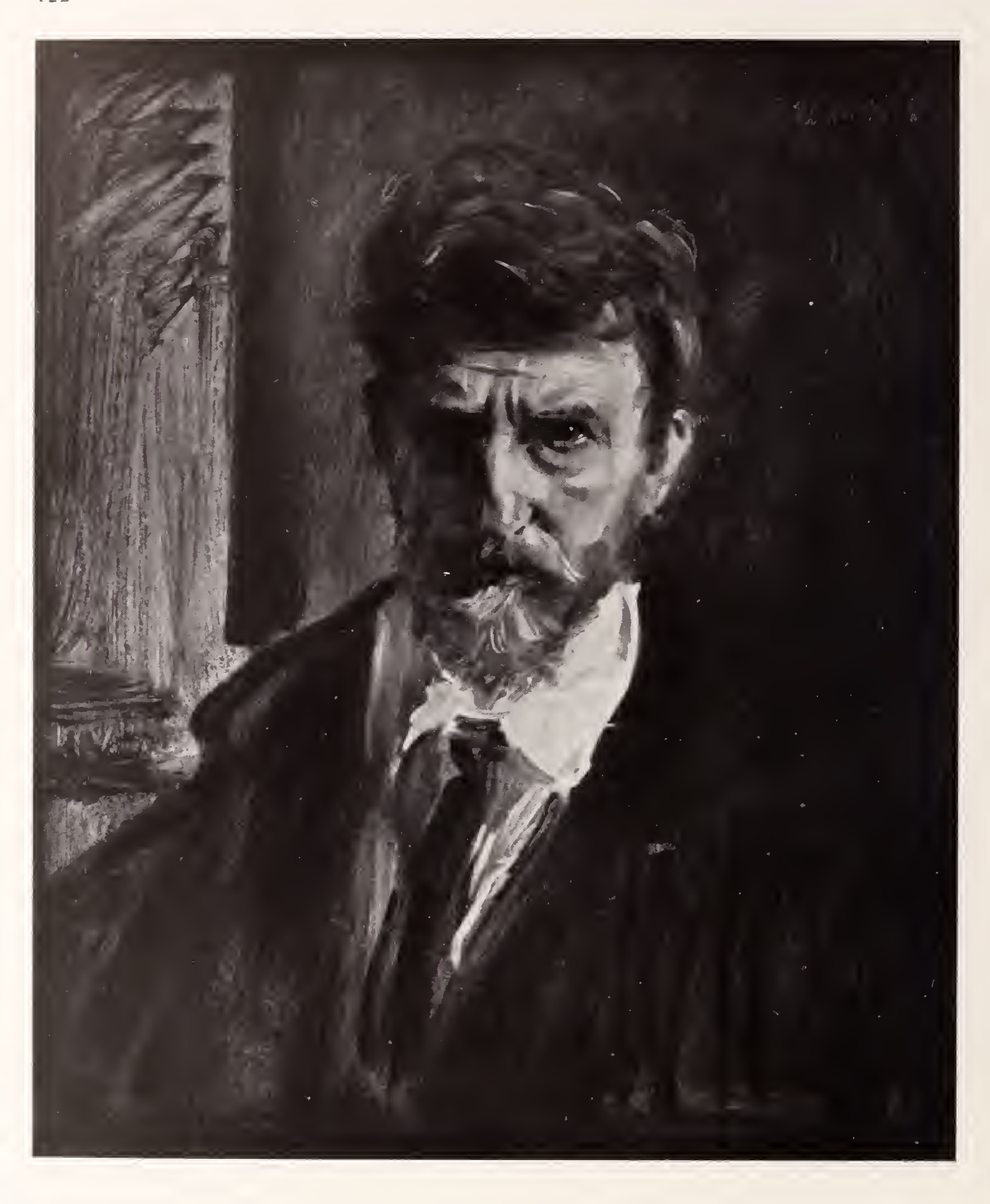
LEO SAMBERGER MICHELANGELO

Zeichnung, 1905. — Text S. 135

Auch in diesen Zügen liegt mannhafte Entschlossenheit. Aber sie ist gemischt mit urwüchsiger Laune. Ein Mensch, ebenso bereit mit der Faust auf den Tisch zu schlagen, wie lustig und laut aufzulachen, ebenso fest im Grundsätzlichen wie beweglich im Peripherischen. Spricht sich nicht alles das schon in der Nasenform dieser beiden Köpfe aus? Wie ganz anders ist hinwiederum die Energie im Antlitz des Malers Jaeger (Abb. S. 126). Ein Idealist und Optimist von Haus aus, aber hart und rauh geworden im Leben, von der Zukunft erhoffend, was ihm die Vergangenheit versagt.

Und dann eine andere Reihe: Der melancholische Ernst des Meisters selbst, der das Leben gar so schwer nimmt (Abb. S. 122), P. Rupert Jud O. S. B. (Abb. S. 133), innerlich leidend, äußerlich tief gebeugt unter den seelischen Bedrückungen und Enttäuschungen des feinfühligen Seelsorgers, Dr. Wurm als Kunstkritiker (Abb. S. 128), scharf prüfend, etwas zurückgelehnt, mit einem nicht bedingungslosen Ja in den Zügen.

Frauen- und Kinderbildnisse nehmen der Zahl nach nur einen bescheidenen Platz im Lebenswerk des Meisters ein. Im Frühlingstrieb des jungen Mannes hat er ja wohl auch Frauen gemalt, männliche, heroische, aus denen er sich den Urstoff holte für seine Appassionaten, Kassandren und Sibyllen. Aber schon seit Jahrzehnten haben keine anderen Frauen und Kinder mehr die Schwelle seines künstlerischen Heiligtums überschritten als die eigene Gemahlin und die eigenen Kinder. Das Weiche, Fließende und Schwankende — nicht nur in der Umschalung, sondern im Kern — der weiblichen Psyche, das Unreife und Keimende in der Kindesseele fühlen sich nicht recht wohl und behaglich in der Nähe



Gemälde, 1920
Text S. 121

LEO SAMBERGER
SELBSTBILDNIS



LEO SAMBERGER
DIE GEMAHLIN DES KÜNSTLERS

Gemälde, 1919

dieses starken und mannhaften Künstlers; sie prallen gegenseitig voneinander ab. Um so erstaunlicher ist es, unter den letzten Werken des Meisters das vortreffliche Bildnis seines Töchterchens Marianne zu finden (Abb. S. 125), ebenso wundervoll in der zarten, hellgoldigen, mollig aufgetragenen Farbe wie in der Erfassung einer kindlich reinen, mit Ernst und leiser Eigenwilligkeit verschleierten Mädchenseele.

Oft ist es recht schwierig, bei Sambergerbildnissen das ungefähre Alter des Dargestellten zu erraten. Nehmen wir z. B. das Selbstbildnis aus dem Jahre 1898, eine Perle der Münchner Staatsgalerie. Dieses Bildnis des damals Sechsunddreißigjährigen deckt sich auch heute noch Zug um Zug mit der geistigen und körperlichen Physiognomie des Meisters, der doch bereits sein sechzigstes Jahr überschritten hat. Besser könnte gar nicht erwiesen werden, daß dem Künstler die Schilderung des Charakters über alle Zufälligkeiten der körperlichen Erscheinung hinweg in vollendeter Weise gelungen ist. Das ist eben das Erstaunlichste an der erstaunlichen Intuitionskraft dieses Meisters: er sieht im Alter noch die Jugend und in der Jugend bereits das Alter; er erfaßt in den wenigen Stunden, wo das Modell vor ihm sitzt, jeden rasch aufblitzenden Zug, der sich erst im späteren Leben dauernd ins Antlitz gräbt oder ein letztes Aufflackern bereits niedergebrannten Jugendfeuers ist. Wo Samberger ein Bildnis malt, schreibt er Schicksals- und Charaktergeschichte eines Lebens, nicht nur eine Episode, wie die meisten anderen Bildnismaler, Liebermann nicht ausgenommen, der ja aus den Grundsätzen des Impressionismus heraus auch gar nicht anders konnte.

Jedes gute Bildnis ist nicht nur ein Spiegel der dargestellten Persönlichkeit, sondern auch der Seele des Meisters, der seiner Schöpfung den Geist eingehaucht hat, nicht etwa nur technisch-handschriftlich, sondern auch ideell. Wenn nun bei einem Künstler das Selbstbildnis einen so breiten Platz behauptet wie bei Samberger, der sich ja für sein Fach geradezu am eigenen Modell geschult hat, wird man füglich erwarten dürfen, das Problem der Zweieinigkeit von Objekt und Subjekt bei seinen Bildnissen in besonders klaren Lösungen zu finden. Alle wichtigeren Arbeiten, auf die er selbst etwas hält, sind denn auch vom Seelenleben des Meisters bestrahlt, mochte das Physiognomische noch so verschieden geartet sein. Es ist der bereits genannte tragische Zug, der wohl hier und dort ins Sarkastische und Humorvolle übergleitet, nie aber ins Leichte und Lustige. Humor ist eben letzten Endes doch nur Melancholie in ihren äußersten Bezirken. Erst dann, wenn das Verstehen der Welt mit ihren Rätseln und Geheimnissen, aber auch Launen und Zufällen einen Grad von seherischer Stärke erreicht hat, schlägt die Geburtsstunde dieses shakespeareschen Humors. So ist es auch kein Zufall, sondern psychologisch tief begründet, daß derjenige Komponist, der das seelenvollste Adagio schreibt, uns auch mit dem humorvollsten, prickelndsten Scherzo beglückt.

Den psychographischen Absichten Sambergers kommt seine impressionistische Vortragsweise zugute, gerade weil sie die absolute Deutlichkeit außer acht läßt, die in allen psychischen Vorgängen für uns ja niemals vorhanden ist. Es bleibt da immer ein unausgesprochener und unaussprechbarer Rest übrig, der auch künstlerisch nur dadurch bewältigt wird, daß er in der Schwebe gelassen wird. Eindeutigkeit wäre hier geradezu Lüge. Dadurch erreicht Samberger jenen Reichtum psychischer Schattierungen und die ungeheure Problematik seiner Köpfe, die sich zwar nicht in die Rahmen unserer Begriffe spannen lassen, aber unser inneres Anschauungsvermögen immer wieder aufs neue fesseln. Es ist das Geheimnis eines jeden großen Kunstwerkes, daß es wie ein Naturbrunnen Wasser gibt, so oft wir auch daraus schöpfen, eine Speise, an der wir uns nie übersättigen, so oft wir auch davon genießen. Der arme Schriftsteller aber, der am liebsten nur schauen möchte und doch über solche Bilder schreiben soll, findet sich in ähnlicher Lage wie das Knäblein, das St. Augustinus am Strande fand, bemüht, das Meer in ein kleines Sandgrübchen zu schöpfen.

Wir können hier nicht all die Entwicklungsstufen verfolgen, durch die hindurch Samberger zu seiner weich flüssigen, aufgelockerten Vortragsweise kam, die ihn am deutlichsten als Kind seiner Zeit ausweist und doch wiederum ebenso deutlich den Stempel der eigenen Hand und Seele, das Nichtnachahmbare an sich trägt. Wenn man die fein naturalistisch durchgebildeten, mit Holbeinscher Liebe zum Kleinen gestalteten Zeichnungen des 14 jährigen Knaben, staunend über soviel frühreife Formsicherheit, betrachtet, möchte man nicht glauben, daß sich der Spätstil auf solche Anfänge zurückleitet. Dieser Spätstil, der nicht, wie noch seine unmittelbare Vorstufe, die Farbe selbst zusammenbindet, sondern das Zusammenbinden außerordentlich kühn hingeschleuderter



Gemälde
Text S. 124

LEO SAMBERGER
DES KÜNSTLERS TÖCHTERCHEN MARIANNE



Zeichnung, 1920
Text S. 121

LEO SAMBERGER
DER MALER JÄGER



Zeichnung, 1918

LEO SAMBERGER
HERMANN ESSWEIN



Gemälde, 1919
Text S. 121

LEO SAMBERGER
DR. ALOIS WURM



Gemälde, 1921
Text S. 120

LEO SAMBERGER
AUGUST THYSSEN



Zeichnung, 1913
Text S. 121

LEO SAMBERGER
P. JOHANN ASCHENBRENNER



Zeichnung, 1919

LEO SAMBERGER
DER KOMPONIST MORITZ JAFFÉ, BERLIN

Farbflecken dem Auge des Beschauers überläßt, zeigt sich schon gegen Ende der neunziger Jahre in vollkommener Reinheit, bisweilen schon früher, besonders im Nebensächlichen. Mit einer Treffsicherheit ohnegleichen ist von da ab mit sparsamsten Mitteln, mit stenographischen Punkten und Strichen auf dünn vorbereitetem Malgrund eine verblüffende Illusion lebendigen Nervenspiels erreicht, die durch Feinmalerei und Tüftelei nie erreichbar wäre. Das innere Feuer, das diese Künstlerseele in den Augenblicken ekstatischen Schaffens durchloht, schlägt seine leckenden Flammen auf die Bildfläche und versprüht seine Funken in den Hintergründen.

Der Künstler war nie ein Freund der lauten und lebhaften Farbigkeit, oder vielmehr: seine von Haus aus melancholisch begabte Seele stieß sie als etwas ihr Naturfremdes ab. Schon die Arbeiten aus seiner Akademiezeit lassen, obwohl damals äußere Einflüsse noch nicht ganz ausgeschaltet waren, die Entwicklung zu einer tragischen Farbigkeit in schweren Mollakkorden ahnen, welche die Farben der Wirklichkeit durch die Künstlerseele hindurchleitet, und sie erst mit seinem schwarzen Blut gemischt weitergibt. Nicht allen gefällt diese Eigenart des Sambergerschen Kolorits. Man muß in der Tat das Phänomen Samberger erst in seiner Ganzheit begriffen haben, um sich darüber klar zu sein, daß das Tragische in der Sambergerschen Form mit innerer Notwendigkeit gerade diese Art von Farbigkeit heischt. Man kann sich nicht an dieser stoßen, ohne auch die Berechtigung der Form zu verneinen, so innig sind beide zu einer geistigen Einheit verschmolzen. Das gilt von der glänzenden Reihe seiner Meisterwerke. Daß es neben ihnen auch andere Bilder gibt, bei denen der logische Zusammenhang loser erscheint, weiß der ewig mit sich selbst unzufriedene Künstler am besten.

Man darf darum auch nicht sagen, Sambergers Bilder seien mehr Zeichnungen als Malereien. Denn das Malerische fordert nicht, daß der Künstler nun alle Farbenkreise durchläuft, es genügt vielmehr, daß er innerhalb eines mehr oder weniger engen Farbenkreises in einer Art Viertelstonchromatik alle Farbstufen zu einer einheitlichen Gesamtwirkung zu einen weiß. Sonst müßte man den gleichen Vorwurf gegen den graugelben Ton Liebermanns erheben. Wer sich die Mühe nimmt, ein Sambergersches Bild aus nächster Nähe nach seinen Farbwerten zu durchprüfen, wird über ihren Reichtum staunen müssen; sie fließen freilich schon in mäßiger Entfernung in den einheitlichen Ton hinein und verlieren ihre Eigenbedeutung.

Der Meister kann auch farbige Durakkorde anschlagen, wenn es ihn mal reizt. Ich erinnere nur an das Bildnis Kühn oder an das letzte Selbstbildnis, von dem bereits die Rede war. Solche Bilder werden von der zünftigen Kritik allemal mit besonderen Lobsprüchen bedacht als Künder einer neuen Jugendlichkeit. Ich weiß nicht, ob diese größere Farbigkeit nicht durch den Verzicht auf den höchsten Grad psychologischer Ausdrucksfülle erkauft ist, ob nicht die Farbe nach inneren Gesetzen um so leiser flüstern müsse, je lauter der Geist spreche. Mir wenigstens ist das Selbstbildnis aus dem Jahre 1917 trotz seiner zurückgehaltenen Farbe als künstlerische Gesamtleistung lieber als das jüngste. Indes ist hier der Punkt, wo das Problem Samberger wohl immer ein strittiges und von der subjektiven Einstellung abhängig bleiben wird.

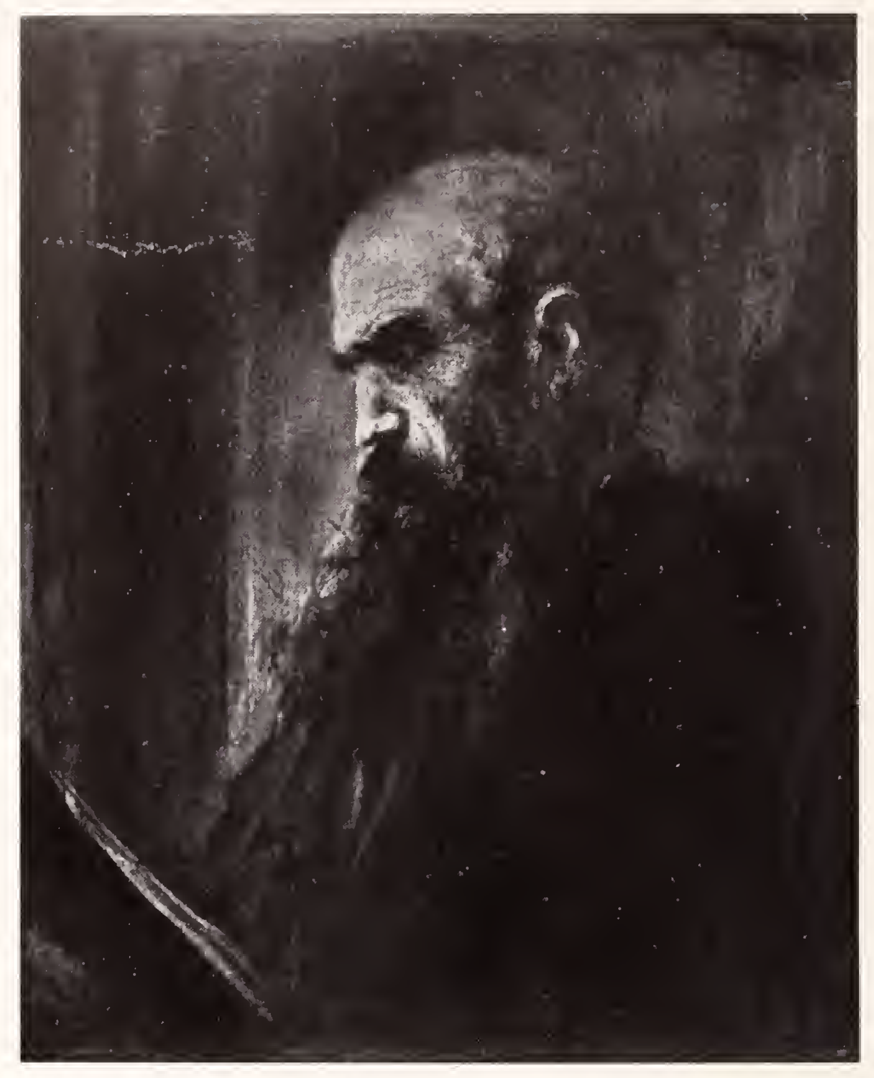
Zu den Idealbildnissen, die Samberger neben seinen übrigen Arbeiten in großer Zahl geschaffen hat, können manche den Zugang nicht recht finden, die seinen an der lebendigen Natur reif gewordenen Bildnissen ungeteilte Bewunderung zollen. Und doch sind gerade diese Idealbildnisse mit ganz verschwindenden Ausnahmen innerer Nötigung entsprungen, frei von jeder äußeren Einwirkung. Immer wieder führt ihn ein magischer Naturtrieb in diese Richtung künstlerischen Ausdrucks. Wir werden darum in diesen Bildnissen eine besonders klare Prägung Sambergerschen Wesens suchen müssen, wollen wir nicht den Grundsatz der Zweckstrebigkeit aller menschlichen Triebe in Frage stellen.

Früher hatte der Meister solche Bildnisse wohl auch gemalt — ich erinnere nur an seinen Christus oder Canisius —, heute fertigt er sie ausschließlich in Schwarz-Weiß, mit Kohle oder Stift. Sein künstlerisches Gewissen empfindet einen Widerspruch in der Verbindung des realistischen Elements, das in der Farbigkeit eines Kopfes liegt, mit dem idealistischen, aus den Urgründen des Seelischen genommenen, das doch bei Bildnissen solcher Art einzig in Frage kommt. Ferner: Gerade, weil Sambergers malerischer Vortrag ganz auf impressionistischer Grundlage ruht, mag die Naturfarbe beim Durchgang durch die Seele des Künstlers auch noch so sehr umgestaltet werden, muß ihm wie jedem Impressionisten das Malen aus dem Gedächtnis oder aus der malerischen Phantasie heraus



Gemälde, 1920
Text S. 121

LEO SAMBERGER
P. RUPERT JUD, O. S. B.



LEO SAMBERGER HL. PAULUS

1918. — Text S. 134

widerstreben. So gibt es für ihn nur zwei Möglichkeiten: entweder Malen nach der Natur oder Anwendung der durch und durch idealistischen Technik der Zeichnung, wo das Naturvorbild nicht zur Hand ist.

Schon die Auswahl historischer Persönlichkeiten, denen wir unter den Schöpfungen Sambergerscher Idealkunst begegnen, ist für seine Geistesrichtung bezeichnend. Mögen es nun Dichter sein oder Künstler oder Heilige, immer sind es die eigentlichen Kraftnaturen, die ihn fesseln, und zwar nicht so sehr die optimistischen Draufgänger unter ihnen, sondern die Leidgeprüften und Enttäuschten. Wie ihm die weibliche Psyche schon im allgemeinen nicht liegt, so im besonderen auch nicht solche großen Geister der Geschichte, in deren Charakter das Weiche, Weibliche herrscht. Ein Raffael wird ihn ebensowenig locken, wie ein Mozart oder Stifter, wohl aber Michelangelo, Beethoven, Dante. Auch unter den Heiligen bevorzugt er die Männer der Tat, einen Johannes den Täufer, Paulus, Ignatius von Loyola, Canisius. Bei ihnen findet er in der eigenen Seele den Gleichklang, der allein eine echte Ausdrucksschöpfung gewährleistet und den physiognomischen Typus nicht wenig durch das Selbstbildnis zu beeinflussen gestattet.

Dieser leiddurchfurchte und doch mit einem gewissen herb-spöttischen Zug bedachte Michelangelo (Abb. 121) ist zur Hälfte Samberger selbst. Ebenso Paulus und Ecce homo (Abb. S. 134 und Sonderbeil.). Die zähe Willenskraft hat sich in der Gestalt Napoleons in härteste Rücksichtslosigkeit und Gefühlskälte gewandelt, in hünenhaften Trotz gegen das Schicksal. Wie diese Kinnladen so scharf und eckig herausgeschnitten, die Gesichtsmuskeln so straff gespannt und

nach innen gezogen sind, wie dieser Mund sich bitter zusammenkneift und diese Augen herausstieren aus umschatteten Höhlen (Abb. S. 120).

Für Samberger ist auch die Patrona Bavariae nicht die triumphierende Himmelskönigin, sondern die schmerzgeprüfte Dulderin als Vorbild für das schutzbefohlene Land. Kühn hat sich der Meister, um seinen Gedanken auszuprägen, über den geschichtlich festgelegten Typus und ikonographische Rücksichten weggesetzt. Es ist eben seine Patrona Bavariae (Abb. S. 118).

Damit haben wir eine Eigentümlichkeit berührt, die bei Sambergers Idealbildern vielen die Einfühlung erschwert, und sie insbesondere weit von allem Volkstümlichen abrückt: die Subjektivität seiner inneren Anschauung. In dieser Hinsicht muß man ihn geradezu mit den Grundsätzen und Absichten der neuesten Kunst in Verbindung bringen, wenn er auch in seiner Subjektivität nie so weit geht, die Natur zu entstellen, da sie ihm als Schöpfung Gottes heilig und unantastbar ist.

Samberger ist eine einsame Größe, so weit gespannt der Kreis seiner Verehrer auch ist. Allzuviele stehen seiner herben, gänzlich unsentimentalen, durch und durch männlichen Kunst noch fern, die einen, weil sie ganz von der „schönen" Kunst befangen, kein geistiges Tastvermögen für Erscheinungen solcher Art besitzen, und ihr Fall ist hoffnungslos. Die anderen, weil sie, von den Ideen ihres Zeitalters begeistert, das Abseitsstehen dieses Künstlers von den Ufern des Zeitstroms nicht begreifen wollen. Sie, die das Wort „Persönlichkeit" so oft im Munde führen, während ihnen das andere Wort „Abhängigkeit" ein Greuel ist, sind blind gegen die Tatsache, daß sie selbst wehrlos Mitgerissene sind, während Samberger, der es als aufrechter Mann nicht versteht, warum wir von der Zeit abhängen sollen und nicht vielmehr die Zeit von uns, sich seine Freiheit durch nichts und durch niemand beschränken läßt. Als die Freilichtmalerei das Feld beherrschte, hat es dieser Maler gewagt, braun zu malen, und er hat es gewagt, weil er jede Verbeugung vor künstlerischen Grundsätzen, die nicht in seiner eigenen Natur wurzeln, als Heuchelei und Unehrlichkeit empfunden hätte. Gewiß wäre ihm die Verbeugung ebenso zierlich und elegant gelungen wie den vielen anderen — die „Elegie" aus dem Jahre 1889 bezeugt es —, daß er es nicht getan, spricht für die Festigkeit und Eigenprägung seines Charakters. Ebensowenig ließ er sich von seinem Weg durch die Manifeste und Programme des Expressionismus ablenken. Wenn aber einmal die Stunde gekommen ist, und sie kommt unfehlbar sicher, wo man vielleicht nicht mehr so viel von Persönlichkeit redet, dafür aber die wirklich starken Persönlichkeiten aus der Millionenherde der Zeitgenossen und Zeitanbeter auszulesen beginnt, wird man sich Sambergers erinnern, und die Leiter so mancher Museen, die den Meister auch heute noch nicht zu kennen scheinen, mögen sich dann bei ihren Vorgängern bedanken, daß sie die günstige Stunde verpaßt haben.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, E. V.

I. 19. MITGLIEDERVERSAMMLUNG

Die heurige ordentliche Mitgliederversammlung wird im Zusammenhange mit dem Katholikentag in München stattfinden. Hier werden unsere Künstler eine erlesene Ausstellung zeigen und die Mitglieder sollen möglichst zahlreich in die Lage kommen, zur Lebensfrage der Gesellschaft, nämlich zur Regelung des Jahresbeitrages in persönlicher Aussprache Stellung zu nehmen. Das Nähere wird noch bekanntgegeben.

II. JAHRESBEITRAG FÜR 1922

Über die Behandlung dieser Angelegenheit auf den Mitgliederversammlungen am 19. Oktober in Bamberg und am 19. Dezember in München gibt der kürzlich versandte Bericht auf Seite 4 und 6—8 eingehend Aufschluß. Unter dem Eindruck der sachlichen Darlegungen des hochverdienten Kassiers, Ordensassistent Martin Graßl, stellten sich beide Generalversammlungen auf den Standpunkt, daß der Vorstandschaft so viel zu bewilligen sei, als sie zur Fortführung der bisherigen Leistungen an die Mitglieder und zur Erfüllung des Zweckes der Gesellschaft brauche. Vorbehaltlich der Genehmigung durch die nächste Generalversammlung setzte die Generalversammlung am 19. Dezember 1921 den Beitrag für 1922 auf 50 M. fest. Sie war sich dabei bewußt, und der Kassier wie mehrere andere Mitglieder sprachen es nachdrücklich aus, daß sich dieser niedrige Betrag nur unter der Voraussetzung aufrecht erhalten lasse, daß die Preise für Papier, Druck, Löhne usw. nicht weiterhin steigen. Diese Voraussetzung erfüllte sich nicht, weshalb sich die Vorstandschaft gezwungen sieht, in sicherer Erwartung der nachträglichen Genehmigung schon

für das laufende Jahr 1922 einen Beitrag von 70 M. zu erheben. Das ist immerhin weniger, als ein einziges Theaterbillett für einen besseren Platz kostet. Dabei erhalten die Mitglieder eine Vereinsgabe, die Jahresmappe, deren Buchhandelspreis den ganzen Jahresbeitrag weit übersteigt, sie nehmen an den Verlosungen von Originalen und teuren Kunstblättern teil und genießen eine namhafte Erleichterung im Bezug der vorliegenden Zeitschrift. Die Teilnehmer (Studierende) zahlen die Hälfte.

Jene Mitglieder, welche den Beitrag in der Höhe von 50 M. schon entrichtet haben, bitten wir, noch 20 M. nachzuzahlen, die übrigen werden ersucht, für dieses Jahr 70 M. einzusenden. Am besten bedient man sich der Zahlkarte, welche den soeben versandten Berichten für 1921 beiliegt.

Besonders dringend bitten wir, **Monierungen nicht abzuwarten,** da diese ganz zwecklos viel Geld und Arbeit kosten und die Versendung der Jahresmappen in hohem Maße erschweren und verzögern. Die heurige Mappe ist in Arbeit und im Juli zum Versand bereit.

III. VERLOSUNG 1921

Folgende 10 Originalwerke wurden verlost: 1. Faulhaber Hans (Christus am Kreuz, Plastik), Gewinner: Dornik Nik., Kaplan, Ratibor. 2. Negretti Angelo (Judas Thaddäus, Statuette), Gewinner: Heibges, Pastor, St. Wendel. 3. Heimkes Heinrich (Engelbrustbild), Gewinner: Schmitz Maria, Oberlehrerin, Berlin. 4. Wirnhier Friedrich (Eine Heilige, Gemälde), Gewinner: St. Lukasgilde, Hättenschwiller-Innsbruck. 5. Ruppert Kaspar (St. Georg, reitend, Plakette), Gewinner: Höckmayr Josef, Gabersee, Post Wasserburg. 6. Ruppert Kaspar (St. Georg, stehend, Plakette), Gewinner: Richter Rudolf, Pfarrer, Neunz. 7. Ruppert Kaspar (St. Mauritius, Plakette), Gewinner: Albermann Willy, Bildhauer, Köln. 8. Hartung Max (Kreuzigung, Relief), Gewinner: Seubert Kaspar, Lokalkaplan, Haibach, Unterfranken. 9. Eckart Lissy (Madonna, Silberplakette), Gewinner: Elfering Walter, Studienassessor, Betzdorf. 10. Eckart Lissy (Madonna, Eisenplakette), Gewinner: Wachinger Stefan, Benefiziat, Glashütte.

Ferner kamen 939 Kunstblätter nach dem sehr beliebten Gemälde »Die heilige Familie« von Hans Huber-Sulzemoos zum Zuge. Im ganzen wurden also 949 Gewinne verteilt.

Die Gewinner werden besonders benachrichtigt. Das Kunstblatt ist im Beiblatt dieser Nummer besprochen.

JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG
DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
vom 14. Juni bis Ende September 1922

Am Tage vor dem Fronleichnamsfeste wird in der Residenz zu München eine Ausstellung für christliche Kunst eröffnet, welche sich über Architektur, Malerei und Plastik erstreckt und von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst veranstaltet wird. Neben Werken aus der jüngsten Zeit werden die dafür in dankenswertestem Entgegenkommen zur Verfügung gestellten Prachtsäle auch manche früheren Werke unserer führenden Meister enthalten, so daß ein vornehmer Überblick über die christliche Kunst der letzten drei Jahrzehnte entsteht.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst hat die christlichen Künstler gesammelt, um sie mit den Kunstfreunden zusammenzuführen und der Künstlerschaft in ihrem harten Kampfe gegen die eingerissenen Schäden zu stärken, damit sie ihrer großen Aufgabe im katholischen Kirchen- und Kulturleben nachzukommen vermag.

Namens der Würde der Religion und um der Ehre ihrer Bekenner willen müssen wir von jedem Gotteshause und von jeglichem Schmuck desselben, sowie von jedem Bildwerk, das Heiliges darstellt, fordern, daß es ein Kunstwerk sei, und zwar ein Kunstwerk, das sich rückhaltlos in den Dienst des kirchlichen Kultes oder der auf ihm beruhenden privaten Frömmigkeit stellt. Diese Forderung richtet sich, wie an die Künstler, so nicht minder eindringlich an die Auftraggeber, auf denen eine schwere und heilige Verantwortung lastet.

Die Ausstellung kommt nur unter großen Opfern der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst und der Aussteller zustande. Möge sie die Gemüter der Besucher erfreuen und für die christliche Kunst begeistern!

Wir können uns nicht denken, daß in diesem Jahre ein Besucher Münchens die Stadt verläßt, ohne die Jubiläumsausstellung in der Residenz studiert zu haben. S. Staudhamer



HANS BALDUNG GRIEN — MARIÄ KRÖNUNG UND DIE APOSTEL

Vorderansicht des Hochaltars im Freiburger Münster, innen



HANS BALDUNG GRIEN. PREDELLA AN DER RÜCKSEITE DES HOCHALTARS IM MÜNSTER ZU FREIBURG. MIT DER INSCHRIFT DES KÜNSTLERS (rechts) UND DEN BILDNISSEN DER MÜNSTERPFLEGER UND DES FABRIKPROKURATORS. 1516. — *Vgl. die folgenden Abbildungen*

HANS BALDUNGS SCHWÄBISCHE, NICHT ELSÄSSISCHE HEIMAT

Von Prof. DR. ANTON NAEGELE IN SCHWÄBISCH-GMÜND

I.
Hans Baldungs verlorene Gmünder Heimat

Dasselbe Jahrzehnt des endenden 19. Jahrhunderts, dessen Anfang mit urkundlicher Sicherheit einem der bedeutendsten oberdeutschen Maler an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, Jörg Ratgeb, die schwäbische Reichsstadt Gmünd als Heimat zugesprochen und Namen und Geburtsort aus langer Vergessenheit entrissen hat, wollte auch den Versuch unternehmen, durch einen der führenden Kunsthistoriker die bislang gesicherte alte Gmünder Heimat jenem Meister abzusprechen, der mit Dürer und Grünewald den ersten Rang eines deutschen Malerfürsten zu teilen den unbestrittenen Ruhm genießt. Hans Baldung hat seinem Heimatstädtchen und seinem Heimatstolz ein unvergängliches Denkmal gesetzt durch die Beischrift Gamundianus auf dem Freiburger Münsteraltar, Baldungs Hauptwerk, das noch nach dem jüngsten Urteil aus berufenstem Mund in Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft neben Dürers Allerheiligenbild und Grünewalds Isenheimer Altar die glänzendste Schöpfung der kirchlichen Tafelmalerei Oberdeutschlands auf der Scheide der Gotik zur Frührenaissance darstellt. Daß dieser bedeutendste Meister des Oberrheins, wie ihn jüngst Schmitz genannt hat, um 1480 in Weyersheim bei Straßburg, nicht, wie bisher allgemein angenommen, in Schwäb.-Gmünd geboren ist, hat nach einzelnen älteren Vorkämpfern dieser Hypothese besonders Mark Rosenberg in seiner Ausgabe des Baldungschen Skizzenbuches 1889 behauptet und, wie es scheint, hat er seitdem allgemeine Zustimmung gefunden, wenigstens in allen seitdem erschienenen Kunstgeschichten kritiklose Nachschreiber erhalten.

Rosenberg tritt jedoch für die Berechtigung des bislang üblichen Hauptnamens, für die Annahme ein, daß Baldung der Familienname und Grien der Beiname des Künstlers sei, im Gegensatz zu einigen neueren Straßburger Forschern, die Grien als Familiennamen erklären wollten; dagegen spricht ja deutlich genug die Freiburger Altarinschrift: »Joannes Baldung Cognomine Grien«. Diesem Familiennamen will der Maler offenbar mit fortschreitendem Alter und wachsender höherer Lebensstellung die gebührende Anerkennung schaffen, was er ohne Zweifel auch nach Rosenberg in dem Monogramm H. B. beurkundet und vor allem durch die ausdrückliche Beifügung, die auf der Freiburger Altarinschrift auffällt: Grien sei nur sein Beinamen (Cognomen). Letzteren hat er jedenfalls schon früh in der Werkstatt seines Meisters angenommen oder erhalten, Hans Grien oder Grien-Hans, wie ihn nur Albrecht Dürer später noch mit seinem Gesellennamen nennen durfte. Darum begegnen wir auf den früheren Blättern öfter den Initialen des Vor- und Spitznamens H. G., auf anderen erscheinen beide Namen im Monogramm H. B. G. Am Abend seines Lebens aber, seit etwa 1534, streift er jenen Beinamen, wohl von der Lieblingsfarbe auf seinen Gemälden entstanden, am liebsten ganz ab



HANS BALDUNG, VOM FREIBURGER MÜNSTER-HOCHALTAR, SEITENTEIL, RÜCKSEITE

und nennt sich nur Baldung, so auch auf der freilich zweifelhaften Lichtentaler Tafel, dem Porträt des Pfalzgrafen Philipp (1517), der Anbetung Christi (1539) und drei Pferdeholzschnitten (1534).

Leicht setzt sich der Forscher, der das »Gamundianus« des Freiburger Altars anders als bisher fast allgemein üblich war, ausgelegt wissen will und damit leider Schule gemacht hat, über die Beweismittel für diesen Umsturz hinweg. Hören wir die seltsame Begründung aus dem Munde eines hochverdienten Vertreters exakter deutscher Wissenschaft: »Ich will dagegen (gegen Straßburger Forscher und Vertreter der Annahme des Familiennamens Grien) die uns in der Literatur vorliegenden Nachrichten über Angehörige Baldungs, die nur diesen letzteren Namen tragen (in Gmünd, Freiburg, Heidelberg, Lichtental und Straßburg), nicht ins Feld führen, denn ich habe keine Gelegenheit gehabt, die betreffenden Angaben auf ihre Richtigkeit zu prüfen.« Ein Forscher, der an die Stelle einer alten, wohlbeglaubigten Ansicht eine neue setzen will, hat doch wohl die Pflicht der Prüfung und Nachprüfung von Familienspuren und deren Herkunft, mag auch schließlich es wichtiger sein, die künstlerische Heimat als die leibliche zu kennen. Freilich muß zu einiger Entlastung Rosenbergs zugegeben werden, daß vor Erscheinen seines Buchs (1889) die Literatur über Baldungs Genealogie jedenfalls noch wie bis heute sehr gering war. Ich habe einige Jahre darauf als Tübinger Student universitätsgeschichtliche Nachforschungen über Gmünder auf fremden Hochschulen angestellt und seitdem beträchtlich vermehrt, einst wie jetzt begeistert für den Plan, der Künstler-Galerie, die der verehrte väterliche Gönner meiner Studienzeit, Rektor Dr. Klaus, aus Gmünder Baumeistern, Bildhauern und Malern aufgerichtet hat, eine Gelehrtenakademie aus Studenten, Schriftstellern und Lehrern gegenüberzustellen, und habe dabei noch ohne Kenntnis von diesem Raub Rosenbergs am »Gmünder Nazeonalgut« einzelne bis heute noch nicht bekannte und verwertete Vertreter des Namens Baldung zu den von Klaus 1895/96 zusammengestellten wichtigsten Namensträgern gefunden. Hätte der um die Geschichte der Goldschmiedekunst wie nur einer verdiente Karlsruher Kunsthistoriker die vielen Bluts- und Namensvetter des Malers Hans Baldung gekannt und »Gelegenheit genommen, diese Nachrichten auf ihre Richtigkeit zu prüfen«, wie er im Vorwort zu seinem Skizzenbuch selbst schreibt, vor allem die nächstverwandten Kaspar Baldung, der sich Bruder des Malers Hans Baldung nennt, und Hieronymus Baldung, dessen Neffen, beide Ex Gamundia nach den Tübinger, Freiburger und Heidelberger Universitätsmatrikeln, so würde die Beweiskraft des »Gamundianus« auf dem Freiburger Münsteraltar und der Aufnahme des Gmünder Einhorns in sein Familien-

wappen nicht so leichthinig, um nicht zu sagen, leichtsinnig abgetan worden sein.

II.
Schwäbisch-Gmünd, die Urheimat der Baldunge

Die allerfrüheste Spur des Namens Baldung fand ich zuletzt bei abermaligem Durchgang der Regesten unserer Spitalurkunden zu ganz anderen Zwecken. Anno 1361, »an dem nächsten Samzstage nach uzgan der Osterwochen«, verkauft Ulrich von Rechberg von Grüningen an Frau Anna, Johane Bögkelins sel. Tochter, Bürger zu Gmünd, seine Güter zu Holzhausen, »den Maierhof beim Brunnen, den Baldung baut«. Zeugen dieses Verkaufs von Gütern in dem heute zu Eschach, OA. Gaildorf, gehörenden Weiler Holzhausen, dem Geburtsort des zweiten Bischofs von Rottenburg, Jos. von Lipp, der auch in Gmünd Schüler und Lehrer war, sind neben den Verwandten des Verkäufers lauter alte Gmünder Bürger, wie Konrad im Steinhaus, Johann von Rinderbach gen. von Lünegge, Berthold der Böcklin, Sifrid der Turn gen. der Schon.

Wohl ist es nicht einwandfrei festzustellen, ob der jetzige Inhaber und frühere Besitzer dieses Baldungguts ein Gmünder war, jedenfalls steht er als Träger eines Spitallehens zunächst in solcher sachlicher, wohl auch wie bei den meisten Stiftungsgütern in persönlicher Beziehung zum Ausgang und Ziel der Stiftung. Sicherer als in dieser frühen Periode wird es im nächsten Jahrhundert bezeugt von dem Inhaber des Baldunggütleins in Hussenhofen, OA. Gmünd, das im Jahre 1438 die anno 1446 verstorbene Guta Baldungin von Gmünd, wahrscheinlich die Gattin des 1440 nachweisbaren Gmünders Sifrid Baldung, besaß. Ein Nachkomme dieser Familie mag jener Student sein, der sich 1453 in Heidelberg einschreibt: Joannes Baldung de gamundia, vielleicht der Notar der früheren Jahrzehnte.

Als früheste, urkundlich sicherste Spur des Namens Baldung in Schwäbisch-Gmünd ist mir bis jetzt die Nachricht von einem Fund bei der Renovation der altehrwürdigen Gmünder Johannis-Kirche vom Jahr 1429 begegnet. Im Sepulchrum des Hochaltars wurde 1880 eine zinnene Kapsel mit Reliquien gefunden, auf deren Deckel eine Inschrift über die Konsekration des Chor-Altars am St. Gallustag 1429, und die darin eingeschlossenen drei Reliquien mit der beurkundeten Unterzeichnung durch Johannes Westernach und Johannes Baldung eingraviert war. Dieser Zeuge



HANS BALDUNG, VOM FREIBURGER MÜNSTER-HOCHALTAR, SEITENTEIL, RÜCKSEITE

der Altarweihe in der Johannis-Kirche von 1429 muß ein oder zwei Generationen vor dem von Klaus aus Gmünder Urkunden von 1472 bis 1512 nachgewiesenen Notar Johann Baldung gelebt haben, vielleicht eine Person mit dem 1420 bezeugten Kaplan Joh. Baldung.

In Lorch war Stiftskanoniker an der Pfarrkirche um die Mitte des 15. Jahrhunderts ein Hans Baldung, als Dechant 1452—54 in Lorcher Urkunden bezeugt, wie nicht

wenige Chorherrn an dem von den Staufern gegründeten Stift höchstwahrscheinlich auch ein Gmünder. In dem Vergleich einer Streitsache zwischen Kloster Lorch und dem Bistum Augsburg vom 4. Juli 1452 wird ein Untergang der Geschworenen durch »des Baldungs Garten«, der Zaun bei des Baldungs Haus, das Lehen der pfarrlichen Gerechtigkeiten von Gebenweiler in den Händen des Herrn Hans Baldung erwähnt. Im Jahr 1454 war Hans Baldung Pfarrer von Lorch; zwischen ihm und dem Abt vom Kloster Lorch war ein Streit ausgebrochen, den der Kardinal und Bischof Peter von Augsburg am 14. Oktober 1454 entschied laut erhaltener Urkunde aus Dillingen. Nach einem früheren Richtungsbrief in der Sache »Johannsen Baldungs Pfarrers zu Lorch« sollte er »sein Pfarr in einer guten Zeit verwechseln und wo das nit geschehe, er der füro entsetzt sein«. Dieser Richtung aber kam Baldung nicht nach. »Nach vil Rede und Widerrede beiderseit« erkannte der Bischof, was »Johanns Baldung sein Widersacher . . . an im gehandelt haben, Ir glimpf oder ere antreffende mit Worten und Geschriften beschuldiget, das er Inen daran unrecht und ungutlich getan, sich das auch nit funden hat noch finden möcht«, so entschied der Bischof doch, daß Hans Baldung innerhalb der nächsten zwei Jahre seine Pfarrei zu Lorch zu wechseln habe und er den Abt und die seinen »füro unangelangt und unbekümmert lassen soll«; sollte er aber andern Verhaltens überwiesen werden, soll er »alsdann ein ubersagter man heißen und dafür gehalten werden«. Dieser Lorcher Kanoniker mag ein Neffe des Unterzeichners der Johannisaltarweihe gewesen sein.

Eine andere Generation der Baldung vertritt zweifellos jener mehrfach bezeugte kaiserliche Notar Johann Baldung, der die Schenkung des Magisters Johann Alwich an die Heiligkreuzkirche in Gmünd, einen Akt der Gmünder Priesterbruderschaft unter Pfarrer Heinrich Negelin vom Jahr 1505 und andere Urkunden aus der Zeit von 1471—1512 ausfertigt, teilweise mit seinem Notariatsignet versehen. Für den Juden Salomo in Gmünd verfaßt derselbe Johann Baldung ein Notariats-Instrument anno 1471. In einer aus Gmünd stammenden Urkunde des Stuttgarter Staatsarchives von 1478 unterzeichnet sich Johann Baldung als »Commisari des Hofs zu Augsburg von kaiserlichen Gewalt offen Notari«. Nach jüngst bekannt gewordenen, von Mehring veröffentlichten Lorcher Urkunden erhält Johann Baldung von Gmünd vom Abt Georg von Lorch gleiche Vollmacht wie der Prior Clemens Aurifabri am 4. Januar 1490. Original-Pergamenturkunden von 1493 und 1508 schreibt und unterschreibt der Notar Johann Baldung von Gmünd mit Siegel bzw. Signet versehen, zwei Vollmachtserteilungen von Lorcher Pfarrern, ebenso ist eine Verpflichtung des Vicarius der Pfarrei Lorch vom Jahr 1507 in eigenhändiger Niederschrift des Notars erhalten. Sein Insiegel drückt er auf Bitten des Jörg Zehender von Pfahlbronn 1507 auf die von seiner Hand geschriebene Papierurkunde als öffentlicher Notar. Söhne oder Neffen dieses reichsstädtischen Notars Johann Baldung von Gmünd können sein die an den Universitäten Tübingen, Heidelberg und Freiburg 1473—78, 1480, 1499 inskribierten Johann Baldung (Balduinus) de Gamundia 1480 in Tübingen; er wird identisch sein mit dem 1492 als Prokurator der Straßburger Kurie genannten Mag. Joh. Baldung; Hieronymus, 1473 in Heidelberg, 1476 Baccalaureus artium via moderna, 1478 in Tübingen; Kaspar Baldung de Gamundia, Clericus Augustensis, ist in Freiburg 1499 immatrikuliert, wo er später Professor und Rektor der Universität wurde; ferner ein Jeronymus Baldung de Gamundia Aug(ustensis) dioec(esis) am 5. Februar 1506.

Kaspar Baldung ist in Freiburger Universitätsakten mehrfach genannt und sein Bildungsgang und Lebenslauf am einwandfreiesten festzustellen. In Gmünd ums Jahr 1480 geboren, wurde er an der Universität Freiburg laut Matrikeleintrag vom 30. Juli 1499 eingeschrieben, im Winterhalbjahr 1500—01 zum Baccalaureus und zwei Jahre darauf zum Magister Artium im Wintersemester 1502—03 promoviert. Als Mitglied der Artistenfakultät las er von da an über verschiedene Schriften des Aristoteles, der nominalistischen Richtung zugetan; öfter ist er auch nominalistischer Examinator. Im Jahre 1510 wurde er Professor der Poetik, trat dann in die juristische Fakultät über, weil, wie überliefert wird, sich sein Neffe Hieronymus Baldung, ebenfalls Professor an der Freiburger Hochschule, dieser Fakultät zuwandte. 1515 wurde Kaspar Baldung Doktor beider Rechte; Dekan der Juristen Fakultät war er dreimal in den Jahren 1518, 1521 und 1522. Das Rektorat der Universität bekleidete er 1521—22. Zum dritten Superintendenten der Domus Sapientiae wurde er 18. Februar 1522 gewählt. Schon während seines Rektorats verhandelte er mit der Stadt Straßburg wegen der Stelle eines Stadtadvokaten, die er nach einem Brief vom 3. Februar 1522 im Straßburger Archiv und



HANS BALDUNG GRIEN KREUZIGUNG

Rückseite des Hochaltars im Freiburger Münster

der dort angefügten archivalischen Notiz von 1529 denn auch erhielt: »der hochgelehrte Dr. Kaspar Baldung unser Advokat ...... 6. Dez. 1529«. Er führt im Wappen nach Dacheux das Einhorn wie Hans und andere Baldunge von Gmünd. Nach Straßburg zog ihn, wie er selber erklärt, besonders sein lieber Bruder, der Maler Hans Baldung Grien, der sich dort 1509 und wieder 1517 bürgerlich eingekauft hatte. Nach Mayer, dem Herausgeber der Freiburger Matrikel, war er der jüngere Bruder des Malers. Der von dem berühmten Freiburger Gelehrten Zasius in seinem Brief von 1532 als Assessor Sacri Romani Imperii gerühmte ausgezeichnete Jurist wurde Beisitzer am kaiserlichen Kammergericht und königlicher Rat. In demselben Jahr 1532 erkaufte Kaspar Baldung »für sein

huszfrowen Anna Kaufmännin und Ihre Kinder Hans und Magdalena« das Bürgerrecht zu Freiburg. Zu Anfang des Jahres 1540 starb er; am 9. Mai 1540 verlangt der Syndikus der Universität Freiburg von seinem Sohn Hans Baldung die Schuld von 20 fl.

Über die literarische Tätigkeit Kaspar Baldungs erfahren wir durch eine zeitgenössische Notiz, »daß die Ebersteinische Kronik uff seines Bruders Meister Hansen Baldung des Môlers sonders begerens durch Dr. Kaspar Baldung verfaßt wurde«. Wenn nun, so stellen wir mit Klaus die vollberechtigte Frage, Kaspar Baldung, der jüngere Bruder des Malers Hans Baldung, aus Gmünd stammt, laut Universitätsmatrikel de Gamundia ist, warum sollte es nicht auch der ältere Bruder Hans Baldung sein, das Gamundianus der Freiburger Altarinschrift sich auf seinen Geburtsort beziehen, und ebenso wenn der Bruder Kaspar Baldung das Einhornwappen als Gmünder führt, warum sollte dasselbe Wappen bei Hans Baldung nicht dieselbe Herkunft beweisen?

Als sein Neffe erscheint in Universitätsakten Hieronymus Baldung von Gmünd, am 5. Februar 1506 in der Freiburger Universitätsmatrikel eingetragen. Er hielt nach Jakob Lochers Philomusus von Ehingen Weggang schon am 16. Juni 1506 Vorträge über »schöne Wissenschaft«, sein Gehalt wurde in der Senatssitzung vom 16. Juli 1507 auf 40 fl. rheinisch festgesetzt, außerdem für Abhaltung monatlicher Disputationen in der Juristenfakultät auf weitere 20 fl., eine Summe von 60 fl. jährlich, wie sie kein anderer von der Universität erhalten habe. Im gleichen Jahr 1506 erlangte er in der Juristenfakultät das Doktorat beider Rechte und wurde für das Winterhalbjahr 1507 bereits Dekan derselben. Auf sein Ersuchen am 5. Juli 1509, ihm das juristische Lehrfach zu übergeben, da er sonst wegen seiner Vorträge in den schönen Wissenschaften zurückstehen müsse, ging die Universität nicht ein, doch erhielt er am 27. Februar 1510 die Institutionen zum Vortrag, verzichtete aber schon am 23. Juli dieses Jahres wieder darauf und trat bei der Vorderösterreichischen Regierung in Ensisheim als Rat ein. Bei der Ratsbesetzung in Freiburg am 23. Juni 1511 erscheint er schon als königlicher Rat. Als ausgezeichneten Juristen und Humanisten rühmt ihn der Reformator der juristischen Wissenschaft in Freiburg, Ulrich Zasius, mehrfach in seinem Briefwechsel, in dem sowohl der Avunculus Kaspar Baldung wie der Neffe Hieronymus Baldung als Freunde des berühmten Gelehrten erscheinen. Bruder oder Vetter dieses Kaspar mag der ältere Hieronymus Baldung Arzt und Schriftsteller sein.

Von den vier anderen Baldung, die an der Freiburger Hochschule später immatrikuliert sind, alle vier mit dem Namen Johannes, zwei mit dem Zunamen Kaspar und Christoph, ist wohl sicher einer laut obiger Hauskaufnotiz der Sohn des Freiburger Universitätsprofessors und Straßburger Stadtadvokaten Kaspar Baldung. Ein Jeorius Baldung Argentinus, also wohl Straßburger(?), ist ebenfalls um jene Zeit in Freiburg immatrikuliert, ebenso Hieronymus Exuberantius Baldung de Lewen Walshutensis, der nach der Ausdrucksweise vieler Matrikeln vielleicht vorher in Löwen studiert hat und aus Waldshut stammt, vielleicht ein Sohn des im Zasiusbrief Hieronymus Baldung de Leonibus 1532 genannten Juristen; oder sollte das von Löwen Adelsprädikat sein, wie beim Vogt Johann Baldung 1596 und Hieronymus Baldung im Zasiusbrief von 1532? Der Tiroler Kanzler Hieronymus Baldung und sein Bruder Exuprantius Baldung erhielten als Adelswappen 1531 darauf 2 wagrechte gelbe Löwen ohne die in der älteren Adelsmatrikel 1524 angegebenen Dreiberge, 3 weiße Puhel.

Johann Baldung von Leuwen war Vogt zu Haigerloch, 1596 in Kloster Kirchberg, sein Wappen ist das Einhorn in Schild und Helmzier. In Kirchberg OA. Sulz war 1564 die Tochter eines Dr. Baldung von Löwen Dominikanerin.

Ähnlich mag die Beifügung der Wiener Universitätsmatrikel aufzufassen sein; dort ist ein Hieronymus Baldung, Juris utriusque baccalaureus, 1504 inskribiert und die Note angefügt: Cancellarius tyrolensis, vir magnus, Kanzler des Grafen von Tirol (Erzherzogs von Österreich, wohl Königs Ferdinand); ebenda ist in den juristischen Matrikeln aufgeführt 1504 Jeronymus Paldung ex Tuebingen.

Ob diese beiden im gleichen Jahre inskribierten Hieronymus Baldung identisch sind, und wenn wir dies mit den Herausgebern der Freiburger und Erfurter Universitätsmatrikeln, Mayer und Bauch, für wahrscheinlich halten, erhebt sich die Frage, ob dieser 1504 an der Wiener Hochschule immatrikulierte tirolische Kanzler und Baccalaureus beider Rechte ein und dieselbe Person mit dem in Heidelberg 1473 und in Tübingen 1478 immatrikulierten Hieronymus Baldung de Gamundia ist; die Beifügung ex Tübingen soll jedenfalls, wie oft üblich, nur die Stätte des früheren Studiums des Wiener Juristen

bezeichnen; manche schon in höheren Jahren und Würden Stehende haben ja in jener Zeit der Hochblüte des Humanismus die Hochschulen aufgesucht. Oder ist dieser andere Hieronymus der Vertreter einer zweiten jüngeren Generation? An Hieronymus Baldung de Leonibus (von Löwen), Kanzler des Königs Ferdinand, Juris utriusque Dr., ist ein Brief des Freiburger Rechtsgelehrten Ulrich Zasius vom Jahre 1532 gerichtet, den wir ja als Freund des Kaspar Baldung und seines Neffen Hieronymus kennen. Endlich ist dieser Hieronymus Baldung identisch mit dem 1511 als Rat der Vorderösterreichischen Regierung in Ensisheim bezeugten Träger des gleichen Namens oder haben wir, wie auch der Herausgeber der Freiburger Universitätsmatrikel glaubt, einen älteren und jüngeren Vertreter dieses Namens Hieronymus Baldung zu unterscheiden? Ein Hieronymus Baldung war als Kommissar des Königs Ferdinand 1527 in Konstanz tätig bei Verhandlungen mit dem Rat wegen der Durchführung bzw. Verhinderung der Reformation, jedenfalls als Vorderösterreichischer Rat.

Wohl nicht identisch mit diesem bisher genannten und jedenfalls ein zweiter, wenn nicht dritter Hieronymus Baldung, möglicherweise der 1478 in Tübingen inskribierte und als Vater oder Oheim des Malers nicht unmögliche Hieronymus Baldung scheint mir jener Verfasser des 1497 bei Grüninger in Straßburg erschienenen Büchleins: Aphorismi compunctionis theologicales zu sein, das mit zehn Holzschnitten in Quart geziert, das Antiquariat Rosenthal in München vor Jahrzehnten als sehr seltenes Buch um M. 50.— ankündigte, bei Proktor und Coppinger verzeichnet. Dieser Hieronymus Baldung aus Gmünd, art. et med. Dr., kaiserlicher Rat und Leibarzt Maximilians I., ließ sich mit dessen Bewilligung 1496 in Straßburg nieder und gab dort im folgenden Jahr das schon vier Jahre vorher in Gmünd verfaßte theologisch-aszetische Büchlein heraus; in der 1493 von Gmünd, jedenfalls seiner Heimatstadt aus, datierten Vorrede widmete er das Buch dem Bischof von Augsburg, Friedrich von Zollern; ein vielseitiger Mann, Humanist, Arzt und Theologe, Geist vom Geiste jenes Ulmer Stadtarztes, Humanisten und Reformators Wolfgang Rychard, dessen Beziehungen zum Kloster Wiblingen und dem Wormser Domherrn Daniel Mauch ich mehr als ein urkundlich-literarisches Denkmal gesetzt habe. Die Würde eines Comes palatinus (Pfalzgraf) hat er, wohl durch seine ärztliche oder gelehrte Tätigkeit, vom Kaiser erlangt.

Vielleicht ist dieser dritte Hieronymus Baldung, kaiserlicher Rat, in Straßburg seit 1496 ansässig, der Begründer der Straßburger oder Freiburger Linie, stammt aber wie jene gelehrten Freiburger Juristen nach der Vorrede seines Buches sicher ebenfalls aus Schwäbisch-Gmünd. Daß es in Straßburg auch Baldung gab, wohl erst seit dem Auftreten jener Gmünder Baldung — aus früherer Zeit sind sie dort bislang nicht nachgewiesen —, soll nicht bestritten werden. Höchstwahrscheinlich Verwandte, haben sie dem Maler und dem Juristen Baldung die Übersiedlung nahegelegt oder erleichtert und so die spätere Generation der Gmünder Baldung in Straßburg und Freiburg begründet. Ein Nachkomme eines dieser beiden großen Söhne der schwäbischen Reichsstadt war jedenfalls der »Weiland ehrnveste Johann Baldung, Altoberst Meister der Stadt Freiburg«, dessen nachgelassen Witib Fraw Margaretha Veysin in Kloster Lichtenthal bei Baden-Baden, laut erhaltener Grabinschrift Stifterin einer Ampel für das Siechenhaus, 28. Oktober 1581 gestorben, dort beigesetzt wurde. Ihr Mann, dessen Familienwappen, das Einhorn, ebenfalls dort angebracht ist, starb, unbekannt wie viele Jahre, früher, vielleicht ist er auch im Kloster der Zisterzienserinnen begraben als Bruder oder sonst naher Verwandter der 1496 als Nonne in Lichtenthal bezeugten Schwester des Malers Hans Baldung.

Ein Ambros Baldung, Kaplan des Nikolausaltars im Hospital zu Gmünd, wird im Jahre 1530 im Aniversar der katholischen Stadtpfarrkirche zum Hl. Kreuz in Gmünd erwähnt, in Spitalurkunden 1544 als Kaplan am St. Katharinenaltar zu U. L. Frauen Pfarrkirche, zweifellos auch ein Glied der Gmünder Patrizierfamilie, deren Namen so manche Nachkommen durch künstlerische und gelehrte Tätigkeit in die weite Welt getragen haben.

Den zweifellos aus Gmünd stammenden Trägern dieses Namens stehen nur wenige Vertreter desselben Namens aus fremden oder unbekannten Ursprungsorten gegenüber. So ist 1525 in der Heidelberger Universitätsmatrikel ein Johannes Baldung ex Ellwangen eingetragen, und an der Stiftsschule in Ellwangen war im Jahre 1572 ein Georg Baldung als Kantor angestellt, der 1612 eine Spitalpfründe erhielt, also jedenfalls Priester war. Ein berühmter Benediktiner des Reichsstifts Ochsenhausen war P. Maurus Baldung, dessen Geburtsort und Ordinationsjahr in den Profeßbüchern

nicht überliefert ist, wohl aber seine Lebenszeit 1582–1651; Edelknabe am Hof der Grafen von Zollern, kam er 1630 nach Rom in Sachen seines Stifts, ein vielgereister und vielgerühmter Konventual des Schwäbischen Benediktinerstifts, dem ich in der großen »Geschichte des humanistischen Schulwesens in Württemberg« ein kleines Denkmal setzen durfte. Sein Bildungs- und Lebenslauf läßt auf Herkunft aus besserem, gutbürgerlichem Hause und wohl auf die Möglichkeit der Abstammung von dem Gmünder Patriziergeschlecht schließen. Erinnern wir uns der Beziehungen des Dr. Hier. Baldung zu Bischof Friedr. v. Zollern (1493), so kann auch bei seiner vorklösterlichen Laufbahn Gmünder Familientradition angenommen werden.

III.

Gegen den einzigen verdächtigen, verlorenen Kronzeugen für Weyersheim-Straßburg als Geburtsort Hans Baldungs

Dieser Wolke von Zeugen gegenüber, welche die schwäbische Reichsstadt Gmünd als Heimat des Malers Hans Baldung teils ganz sicher, teils höchstwahrscheinlich machen — mein Baldungstammbaum umfaßt gegerade fünfmal mehr Glieder als der Grensersche — steht nun als einziger Kronzeuge für Baldungs elsässische Herkunft eine Stelle aus der verlorenen Bühlerschen Chronik vom Ende des 16. Jahrhunderts. Diese nach Auffindung, Zusammensetzung, Echtheits- und Beweiskraft höchst verdächtige handschriftliche Quelle setzt Mark Rosenberg und setzen nach seinem Vorgang fast alle ihm nachschreibenden Kunsthistoriker als einen unfehlbaren Zeugen über das Selbstzeugnis des Meisters wie auch über die ihm nicht bekannten oder von ihm ignorierten nächsten Familiengenossen: sie alle lassen seitdem Hans Baldung Grien in Weyersheim am Turm bei Straßburg geboren sein. Das »Gamundianus« der Freiburger Altarinschrift vom Jahre 1516 bedeutet nach ihm nicht »aus Gmünd gebürtig«, sondern »etwa der Gmünder«; Hans Baldung habe wahrscheinlich seine Gesellenzeit oder ersten Meisterjahre in Schwäbisch-Gmünd zugebracht, wie denn seine erste Malweise mehr auf Martin Schaffner denn auf Schongauer zu weisen scheine. Aber spricht nicht diese angebliche Ulmer Malweise neben der nicht minder wahrscheinlichen Dürerschen Beeinflussung an sich schon eher für schwäbische als für elsässische Herkunft des Malers? »Einer bei wandernden Meistern oft nachweisbaren Gewohnheit folgend, das Wappen der Stadt, in der sie sich vor ihrer Seßhaftmachung aufgehalten haben, zu dem ihrigen zu machen, nimmt er das Einhorn von Schwäbisch-Gmünd in sein Wappenschild auf und nennt sich Gamundianus.« Aber so leicht läßt sich die Wappenaneignung im 16. Jahrhundert wohl nicht mehr wahllos durchführen. Vollends versagt die Logik der Beweisführung aus der Meisterinschrift, in der das Gamundianus als »Nichtgmünder« gedeutet werden soll. »Das war doch wenigstens verständlicher, als wenn er sich aus Weyersheim geschrieben hätte, einem Orte, den niemand kennt. Auch heute, bei unseren geregelten standesamtlichen Verhältnissen, kommt es vor, daß man sich nicht nach seinem eigentlichen Geburtsorte nennt, namentlich wenn es ein verborgenes Nest ist, über das man erst jedermann belehren muß.« Aber warum, fragen wir nach heutigem und früherem Brauch der Selbsterhöhung des Kleinnestlers und Kleinstädters, warum hat sich dann der angeblich in der Nähe von Straßburg geborene Maler Hans Baldung nicht nach der viel berühmteren, seinem angeblichen Geburtsort weit näher gelegenen, und auch politisch, wirtschaftlich, kunstgeschichtlich viel bedeutsameren, in weiter Welt gerühmten »wunderschönen Stadt« Straßburg genannt, die außerdem nicht wie das viel kleinere, weit weniger bekannte schwäbische Reichsstädtchen ihren Namen mit so vielen anderen Orten in Süd und Nord, Ost und West unseres großen deutschen Vaterlandes teilen muß? Wenn Rosenbergs Voraussetzung und Beweisführung zutreffen würde, dann müßte ja gerade die elsässische Abstammung mit Straßburg oder Kolmar als Geburtsort auf der Altarinschrift des nicht allzufernen Freiburg erscheinen, wie selbst Schüler meiner Realklasse die Schlußkette der Beweisführung unbeeinflußt bildeten.

Wenn wir vollends nach modernen Grundsätzen der historischen Kritik den Charakter des einzigen Kronzeugen der Rosenbergschen Hypothese untersuchen, dann fällt die Wagschale mit dem monumentalen »Gamundianus« auf dem Hauptwerk des Gmünder Meisters und steigt noch mehr die der papierenen Weyersheimer Wiege in einer verlorenen Handschrift. Wie sehr hatte die frühere Zeit selbst nach Rosenbergs gelegentlich geäußerter Ansicht recht, der aus der verbrannten Bühlerschen Chronik geschöpften, nicht mehr kontrollierbaren Notiz über Baldungs angeblichen elsässischen Geburtsort zu mißtrauen und über ihren kaum beachteten

HANS BALDUNG GRIEN

VERKÜNDIGUNG, HEIMSUCHUNG, GEBURT, FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Vorderansicht des Hochaltars im Freiburger Münster, außen

Widerspruch zu dem Freiburger Selbstzeugnis hinwegzugehen!

Diese Chronik des 1595 verstorbenen Sebald Bühler hat zu merkwürdige, wenn nicht gar verdächtige Schicksale bis auf unsere Tage erlebt. Wann sie verbrannt ist, wird nirgends von dem Karlsruher Kunsthistoriker in seinem verdienstvollen Quellenwerk über Baldungs Skizzenbuch mitgeteilt. Der für unsere Heimat so verhängnisvolle Chronist Sebald Bühler ist geboren 1529, lernte die Malerei bei dem in Ottersweier begrabenen Nik. Krämer, seinem Schwager, dessen Baldungsnachlaß er erbte, widmete sich aber bald dem nahrhafteren Gewerbe des Weinhandels in Straßburg. Nebenbei suchte und kaufte er Wappenzeichnungen auf, ohne kritischen Sinn, wie Stiassny hervorhebt.

Der wackere Weinhändler schrieb auch eine Chronik in den Jahren 1584—88, die nach der Zerstörung bei der Belagerung Straßburgs 1870 von Abbé Dacheux, dem Biographen Geilers, neu herausgegeben wurde aus Exzerpten des 18. und 19. Jahrhunderts und damit erst wurden die von der bisherigen allgemeinen Annahme abweichenden Angaben über Baldungs Herkunft eigentlich bekanntgemacht. Nur aus dem am Ende des 18. Jahrhunderts schreibenden Elsässer Historiker Schöpflin († 1771 in Straßburg) war diese Geburtsortsangabe zu entnehmen. Aus Kopien, Exzerpten von Schöpflin und von Strobel, der 1828 von Baldungs Skizzenbuch die erste Nachricht bringt, ward diese verlorene Chronik eines Straßburger Spießbürgers auf eine strenger, historischer Kritik nicht entsprechende, unkontrollierbare Weise zusammengesetzt; nicht einmal im Buchhandel, wie Rosenberg mitteilt, befindlich, sondern nur für die Mitglieder der Gesellschaft gedruckt, deren Flagge das Bulletin de la société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace, Straßburg 1887, unzweideutig verkündet —, ein französisches Organ für eine deutsche Geschichtsquelle! Welche Gewähr bietet eine solche Arbeit, die ursprüngliche wie die geflickte? Nur aus dem einen Kopisten Schöpflin war der wichtigste Passus über den Geburtsort wieder zu gewinnen, der nach Rosenberg zwar immer bekannt gewesen, aber nie akzeptiert worden war. War diese Stelle recht abgeschrieben, vertrauenswürdig überliefert, gewissenhaft mitgeteilt? Und wenn, war die richtig abgeschriebene Stelle des 100 Jahre später schreibenden Chronisten von besserer Bezeugung als die andere ältere, auf Gmünd lautende Version? Zum Jahre 1545 meldet die Stelle der verbrannten Bühlerschen Chronik den Tod des Malers Hans Baldung, sowie seine kurz zuvor erfolgte Versetzung in den Rat zu Straßburg »wegen derer zur Steltzen« und zu demselben Jahr heißt es: »do ist alhier in der Stadt Strassburg namlichen der weit berümt und kunstreiche moler herr Hans Baldung mit Todt verschieden und abgangen«. Seine Wohnung in der Brandgasse gegen des Domherrn Graf Bernhard von Eberstein Hof wird genau angegeben, und er hat »Herr Cristman Herlins, eines canonici zum Jung St. Peter, schwester zu der ehe gehabt und keine kinder hinder ihme verlossen«. Aus seiner Behausung sei er »mit einer grossen prozess hinüss zu S. Elena getragen und aldo zu der erden bestetigt und vergraben worden«. Dann folgt in dieser »Privatausgabe der Bühlerschen Chronik« der Satz aus Schöpflin: »Er war geboren zu Weyersheim am hohen Thurn, hat gemalt den Bischof Erasmus 1538, so in Capituli Thomani conclavi majore steht.«

Hat dieser einzige Gewährsmann aus dem 18. Jahrhundert, Schöpflin, die verlorene Chronik des also schlecht über des Meisters Schaffen unterrichteten Schreibers genau und zuverlässig abgeschrieben? Nicht jede abgedruckte Sprachform zeugt für diplomatisch einwandfreie Kopie, und daß Rosenberg bei seiner auf jede historisch kritische Textuntersuchung verzichtenden Mitteilung und Verwertung dieser Chronikstellen sich nicht verhehlen zu müssen glaubt, »daß sie die Ungläubigen nicht bekehren werden« — das Gegenteil dieser Prophezeiung ist bislang ziemlich allgemein eingetroffen —, das beweist schon eine einzige Beobachtung des Herausgebers von Baldungs Skizzenbuch. Auf dem Bild des Markgrafen von Baden in Baldungs Skizzenbuch (Blatt 12), bezeichnet mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1512, ist von späterer Hand über der Person des angeblich dargestellten Markgrafen Bernhard zu Baden fälschlich der Name statt des Vaters Christoph I. (1453—1527) geschrieben; Rosenberg glaubt in den Schriftzügen ziemlich sicher den dritten Besitzer des Baldungschen Skizzenbuchs, eben unseren Chronisten Bühler, zu erkennen. Ebenso hat sich der Schreiber in der Person des Altameisters (Ammann der Stadt Straßburg) Nikolaus Knieps und dessen Sohns Nikolaus Hugo, im Jahre 1545, in H. Baldungs Todesjahr skizziert (Tafel 14), getäuscht. Wenn der Schreiber schon in der Person zweier durch ihr Alter, wenn auch nicht gerade nach der Gestalt sehr verschiedener Persönlichkeiten seiner Zeit-

genossen sich also geirrt hat, deren Identität einst wie heute noch verhältnismäßig leicht festgestellt werden konnte, um wieviel mehr in dem Geburtsdatum eines weniger bekannten Mannes fremder Herkunft, der über 100 Jahre früher, als der Schreiber starb, zur Welt kam, von dem er nur ein einziges unbedeutsames Werk kennt? Und wie der Irrtum fortzeugend neuen Irrtum muß gebären, bezeugt die neueste Darstellung dieses beinahe schon alten, falschen Tatbestandes. Der Berliner Kunsthistoriker Schmitz schreibt, was sicher wieder von vielen Abschreibern kritiklos nachgesprochen und nach gedruckt wird, in seiner sonst ausgezeichneten Würdigung des Malers, Hans Baldung sei in Weikersheim geboren, sei es nun ein Hör- oder ein Lese- oder Druckfehler. Da es bei Straßburg kein Dorf dieses Namens gibt, so wird es, vermuten wir nicht ohne Grund, wenn nicht bald eine Korrektur oder Ausmerzung eintritt, nicht lange anstehen, und Weikersheim bei Mergentheim in Württembergisch-Franken wird wohl totsicher — mit fast dem gleichen Recht! — auf Grund dieser neuesten Autorität, so gut wie einst Weyersheim bei Straßburg auf die ältere der verlorenen Bühlerschen Handschrift, den Anspruch auf die Ehre des Geburtsorts Baldungs erheben — vollends wenn ein fränkischer Weikersheimer so schlau wie ein schwäbischer, französisierter »Wackes«, auf Reste einer verbrannten Handschrift etwa aus dem Bauernkriege zu stoßen das vermaledeite Glück auch haben sollte! Man denke nur an die Soldatenliederhandschrift des Reiter von Lauchheim! Im Jahre 1582, also 37 Jahre nach Hans Baldungs Tod, ließ Bühler nach dem Eintrag das Skizzenbuch Hans Baldungs, das er mit der Dürerlocke von seinem Schwager, dem Maler Nikolaus Kremer, erbte, einbinden. Nach dem Tode dieses verhängnisvollen Straßburger Chronikschreibers Sebald Bühler 1595 scheinen sich, wie Rosenberg schreibt, die Wege sowohl der Dürerlocke als auch der Baldungschen Kunst oder wenigstens seines Skizzenbuchs, zu trennen; 300 Jahre später sollten sie zu einer der wohl ungerechtesten Scheidungen vom Heimatboden führen.

Des Künstlers Beziehungen zur engeren und weiteren Heimat verraten die Handzeichnungen in dem Wappen für Herzog Ulrich von Württemberg (Terey Nr. 150), das Wappen für die von Rottweil (270), den Nördlinger Bürger Nikolaus Ziegler, Felix von Werdenberg, der, im Schloß Sigmaringen ansäßig, 1511 Andreas von Sonnenberg wegen eines Spans ob der Hochzeit der Sabina von Württemberg bei Hundersingen erschlug, für Hohenlohe, ferner die Handzeichnungen der Burgen Weinsberg und Horneck, die vor ihrer Zerstörung im Bauernkrieg (1525) besucht und aufgenommen sein müssen. Für Beziehungen zwischen Straßburg und Gmünd spricht auch die Stiftung, die ein wohl aus Gmünd stammender Straßburger Priester, Ulrich Gantz, 1530 dem Hospital der Vaterstadt vermachte. Vielleicht kann man eine gewisse Erinnerung an der Heimat Hauptberge feststellen in dem reichen landschaftlichen Hintergrund der nach seiner Visierung hergestellten Glasgemälde in der Taufkapelle im Münster zu Freiburg mit den alten Burgen, ähnlich denen von Rechberg und Staufen. Hat der schwäbische Maler doch wohl nicht ohne heimatliche Begeisterung gerade die Illustration einer Geschichte des Hohenstaufenkaisers Friedrich Barbarossa, in Straßburg 1535 bei Grüninger gedruckt, von einem Johann Adelphus herausgegeben, übernommen. Ob an die Goldschmiedstadt der auffallend reiche Goldschmuck erinnert, den ein junger Mann auf einem Porträt vom Jahre 1515 trägt, auf welchem der Maler als ein alter Apelles gerühmt wird?

Dem Verfasser dieses vor 25 Jahren schon grundgelegten Spicilegium Baldungianum liegt der Geist jener ferne, die wie jüngst Ambrois Got das Münster Erwins von Steinbach als den Aufschrei der französischen Seele des Elsasses erklären und alle großen Geister links und rechts vom Rheinesstrand vor und nach Karl dem Großen ihrer germanischen Nationalität zu entkleiden sich erkühnen. Mehr als je wird es solchen alten und neuen Bestrebungen des Chauvinismus gegenüber hüben und drüben am Platze sein, dem angestammten Mutterland seinen Samen wie seine Früchte zu wahren. Solange Sebald Bühlers verlorene Chronik der also verdächtige, einzige Kronzeuge für Weyersheim als angeblichen Geburtsort Hans Baldungs bleibt, solange wird es allen Grundsätzen echter historischer Kritik widerstreiten, dem »Gamundianus«, dem urkundlichsten Heimatschein von des Meisters eigener Hand auf dem Freiburger Münsteraltar, eine andere Deutung zu unterlegen als den Heimatnachweisen der vielen in Schwäbisch-Gmünd geborenen, nächstverwandten Baldunge ex Gamundia[1]).

[1]) Der archivalische und literarische Quellennachweis erfolgt a. a. O., ebenso der Abdruck des Stammbaums, der gegenüber dem von Grenser um das Fünffache erweitert und vielfach berichtigt wird.

DER NEUE AACHENER BISCHOFSSTAB

(Abb. nebenan)

Die uralte, hochehrwürdige Aachener Münsterkirche, der bislang ein Stiftspropst vorstand, ist seit dem vergangenen Jahre Sitz eines Weihbischofs geworden. Dem neuernannten Weihbischof Bornewasser (inzwischen zum Bischof der Diözese Trier berufen), wurde im Dezember 1921 der von den Aachener Katholiken gestiftete Hirtenstab zum äußeren Zeichen seiner Würde überreicht. Entwurf und Ausführung des Kunstwerks hatte in den Händen des Aachener Goldschmiedes Heinrich Steenaerts gelegen, aus dessen Werkstätten schon so manches bedeutende Werk kirchlicher und profaner Kunst hervorgegangen ist (vgl. die in Messing getriebene große Memorienplatte der Familie von Eynatten im Aachener Münster, veröffentlicht im XIII. Jahrg. dieser Zeitschrift 1916, S. 195). Von einer durchaus richtigen Erwägung ausgehend, stellte sich Meister Steenaerts bei seinem Entwurf des Bischofsstabes vor die schwierige Aufgabe, ein Werk zu schaffen, aus dem sich der Geist des alten Aachener Münsters widerspiegelte, und das sich seinen Formen anpaßte. Und da das karolingische Oktogon den eigentlichen Kernpunkt all der vielen Bauteile, aus denen sich das Münster zusammensetzt, ausmacht, so kam es darauf an, den Stab als ein diesem Bauwerk homogenes Gebilde dem Stilcharakter seiner Formen anzugleichen. Ein direktes Vorbild, an das der Künstler sich hätte unmittelbar anlehnen können, fehlte; ist doch hierzulande kein Bischofsstab aus karolingischer Zeit vorhanden; auch verwandte Kultgeräte aus jener frühen Periode sind selten. So war es denn ein glücklicher Gedanke, für den neu zu schaffenden Stab möglichst solche Kunstformen zu wählen, die an dem alten karolingischen Münster und besonders an den zu seiner Ausschmückung dienenden gleichzeitigen Metallarbeiten verwandt sind. Nur dort, wo diese Vorbilder nicht ausreichten, mußte auf andere karolingische oder spätere romanische Muster zurückgegriffen werden. Der so gewonnene Formenschatz konnte der schaffenden Hand nur die äußeren Grundlagen bieten und die Gewähr haben, daß das zu gestaltende Werk aus dem Geiste des Münsters geboren werde; aber mit diesem Geiste vermählte sich der Geist des Künstlers, der die alten Formen in seinem Sinne anwandte, umgestaltete, erneuerte und vermehrte, so daß auch die persönliche künstlerische Konzeption zu ihrem Rechte kam und so ein ganz eigenartiges, persönliches und selbständiges Kunstwerk entstand. Und gerade in der Verquickung der altüberlieferten Formen mit der persönlichen Ausdrucksweise des Künstlers liegt wohl der Hauptreiz des so geschaffenen Werkes. Als Grundidee schwebte seinem Schöpfer der Gedanke vor, daß aus einem schlichten Stabe eine wundervolle Pflanze herauswächst, die sich nach oben immer reicher und schöner gestaltet. Nach seiner Voll-



HEINRICH STEENAERTZ (AACHEN) BISCHOFSSTAB

Text nebenan

endung präsentiert sich das Werk etwa folgendermaßen:

Der runde Schaft des Stabes ist ganz einfach und unverziert gehalten als eine in Hammerarbeit hergestellte Röhre, unten mit einer Spitze versehen; einige schlichte Ringe teilen ihn in mehrere Abschnitte. Am oberen Teile des Schafts verdickt er sich zu einem kleineren und größeren, rundlichen Nodus. Die Ziermotive des kleineren, eine Art Eierstab und eigenartige, spitzige Akanthusblätter, sind dem Rahmendekor der karolingischen Bronzetür des Münsters entlehnt. Der größere Nodus setzt sich aus zwei Halbkugeln zusammen, die durch einen breiten, getriebenen, mit Smaragden besetzten Ring miteinander verbunden sind. Die lineare Ornamentik dieses Ringes fand ihr Vorbild bei einem karolingischen Bronzegitter der Südwestarkade am oberen Oktogon des Münsters, während die in größeren Halbkreisen und kleineren Kreisen eingeschlossenen, akanthusartigen, getriebenen Blattverzierungen der beiden Halbkugeln wiederum auf jene Bronzetür des Domes zurückverweisen. Unterhalb und oberhalb des kleinen Nodus, dort, wo der Träger den Stab erfaßt oder die Hände des Überreichenden ihn dem Bischof darbieten, ist der Schaft in beträchtlicher Ausdehnung von einem fein ziselierten Linienornament übersponnen, das auf das genaueste zwei verschiedene Muster des genannten Bronzegitters des Hochmünsters wiederholt. Ein solches, ganz flächig gehaltenes Ornament war an jenen Stellen durch die praktische Verwendung des Stabes geboten. Etwas oberhalb des großen Knaufs erweitert sich der Stab noch einmal zu einem runden Kelch, der an seiner Außenseite mit schräg aufsteigenden Voluten und dazwischengesetzten Akanthusblättern dekoriert ist, ein Motiv, das auf die Säulenkapitelle der großen, inneren Fensteröffnungen des Münsteroktogons zurückzuführen ist. Aus dem Kelch steigen große, getriebene, scharf geschnittene Akanthusblätter frei empor, aus deren Mitte sich die Krümme des Stabes erhebt. Durch diesen Kelch und den aus seinem Innern herauswachsenden Blattkranz erfolgt in sehr geschickter Weise der Übergang aus dem Rund des Schafts in das Achteck der Krümme. Mit dem Beginn der Kurvatur steigert sich die Pracht des Werks immer mehr. An der Vorder- und Rückseite, oberhalb des Kelches, springen zwei Dekorationsstücke besonders ins Auge, eine Reliquienkapsel und eine Reliefplakette. Der Reliquienbehälter ist durch einen flachen, ovalen, am Rande fassettierten Bergkristall gebildet, der von einem breiten, mit Filigramornamentik übersponnenen Reifen eingefaßt ist. Der uralte, später wieder aufgegebene Brauch, dem Bischofsstabe Reliquien einzuverleiben, lebt hier wieder auf. Die Reliquien sind zum Teil Partikel der großen Aachener Heiligtümer, zum Teil anderen Ursprungs. Mit dem Bergkristall korrespondiert auf dem Rücken des Stabes eine Reliefplakette, die in getriebener Arbeit eine streng stilisierte, figürliche Gruppe zeigt: Kaiser Karl übergibt seine Pfalzkapelle dem Schutze der Madonna und des Kindes. Das Relief lehnt sich eng einer Darstellung gleichen Inhalts am Karlsschrein des Münsters an. Die große, glatte Fläche des Stabes zwischen dem Kelch und der beginnenden Biegung wird auf der Vorder- und Rückseite durch einen Zierstreifen belebt, der sich in dreieckige, quadratische und oblonge, mit Filigran oder Smaragden ausgefüllte einzelne Felder zerlegt. Ein mit Filigran übersponnener Reif kündigt dann die Biegung der Krümme an; ihre höchste Höhe wird gekennzeichnet durch das Symbol des Kreuzes, das in einer runden, getriebenen Agraffe, von einem antiken Lorbeerkranz umgeben, erscheint: ihre Mitte wird durch einen Smaragd gekennzeichnet. Links und rechts der Kreuzagraffe sind der Vorder- und Rückseite der Krümme Elfenbeinstreifen aufgelegt, die in äußerst minutiöser Flachschnitzerei stilisierte Blätter und symbolische Tierfiguren zeigen. Die Mitte des Abstiegs der Krümme wird auf beiden Seiten durch kostbare Amethysten von seltener Größe ausgezeichnet. Sie sind in Form von halbrunden Wappenschilden geschnitten, in die das Wappen des Weihbischofs, sowie das des Aachener Stifts eingeritzt sind. Das letzte Glied der Krümme unterhalb des Wappens zerfällt durch einen filigranüberzogenen Ring in zwei Hälften, deren erste schlicht gehalten, die andere dagegen am inneren Rande mit scharf gestochenen Blättchen ausgelegt ist. Schließlich läuft die Krümme in eine Art von Kapitell aus, das aus Akanthusblättern sich zusammensetzt und wieder deutlich an die Form der Säulenkapitelle des Münsters erinnert. Es ist aus schwerem Silber und ganz aus dem vollen herausgeschnitten. Dadurch, daß ein Kranz nach unten abfallender Blätter es an seinem unteren Rande abschließt, ist der schwierige Übergang aus dem Achteck der Krümme in das frei gestaltete, rundliche Kapitell glücklich bewerkstelligt. In diesem Kapitellabschluß gebettet, ruht wie eine Frucht in schöner Schale eine Kugel aus lauterstem Bergkristall, von einer eingeschliffenen Blattranke umgeben. Durch diese Kugel wird das Ende des ganzen Werks betont. Doch kurz vor dem Ende der Kurvatur löst sich von ihr noch eine mächtige Blattranke los. Sie setzt sich aus zwei sehr großen, getriebenen Akanthusblättern zusammen, von denen das eine nach außen hin sich aufrollt, das andere in graziöser Schwingung hinabläuft, um sich oberhalb der Reliquienkapsel an den Schaft anzuschmiegen.

Die ganze Höhe des Stabes beträgt 1,92 m. Bei seiner Herstellung wurde die Verwendung unedlen Metalls von vornherein ausgeschlossen. Als Material kam nur Silber in Frage, das nachträglich mit einer Vergoldung überzogen wurde. Entsprechend dem kostbaren Metall fanden auch nur edle Steine Verwendung, Amethyste und Smaragde, letztere als Cabochons geschliffen, d. h. ohne Fassettierung. Mit Ausnahme des Reinschnitts sind sämtliche Teile des Werkes handwerkliche Arbeit im besten Sinne des Wortes; kein Stück ist mit Hilfe der Maschine hergestellt. Sämtliche Techniken, über die die Goldschmiede verfügen, haben hier ihre Anwendung gefunden, Hammer- und Treibarbeit, der Schnitt aus dem vollen, Filigran, Ziselierung und Gravierung; hinzu kommt noch die Elfenbeinschnitzerei, während das Email keine Berücksichtigung fand.

Dr. G. Grimme

JOSEPH BERGMANNS FRESKEN IN DER PFARRKIRCHE ZU EDELSHAUSEN

(Abb. S. 149—151)

Auf der Bahnstrecke Augsburg—Ingolstadt birgt die Pfarrkirche der Ortschaft Edelshausen interessante Muster origineller neuer Kunst. Der Münchener Kunstmaler Joseph Bergmann hat dort kürzlich den ganzen Chor und ebenso völlig die flache Decke des Längsschiffs ausgemalt. Durch



JOSEPH BERGMANN DER WELTHEILAND

Deckenmalerei in der Kirche zu Edelshausen von 1920/21. — Text unten

diese in ihrer Art recht bedeutsame Leistung kirchlicher Malerei verdient der Name des jungen Meisters, Mitglieds der Künstlergruppe »Junge Münchener«, die Aufmerksamkeit weiter Kreise. Bergmanns künstlerische Auffassung und Methode gehen ganz ersichtlich auf die Schulung durch den einen gewissen Realismus und Naturalismus pflegenden Münchener Akademieprofessor Becker-Gundahl zurück, in dessen Klasse an der Münchener Akademie der bildenden Künste sich Bergmann hauptsächlich ausbildete. Nach dieser Richtung hin neigte Bergmann auch von Haus aus, kraft seiner persönlichen Begabung. Unser Künstler besitzt jedoch ferner durch individuelle Veranlagung ein starkes rhythmisches Gefühl. Seine Art zu komponieren gründet sich auf einen ausgeprägten Sinn für das Spiel aller Linien, Konturen, von Parallelismen hier, dort von Überschneidungen. Und so wird man in seinen künstlerischen Gefügen oft genug an Hodler, Egger-Lienz erinnert, aber auch an Caspar, Eberz. Naturalismus und Expressionismus gehen bei Bergmann gewissermaßen einen Bund ein. Wollen wir für Bergmanns Freskomalerei der Edelshausener Pfarrkirche, im ganzen genommen, eine umfassende Definition, ein Gesamturteil abgeben, so müßten wir etwa, um den Charakter solcher Kunst einigermaßen entsprechend zu bezeichnen, sagen: Wir genießen als Malerei ein architektonisch empfundenes, dekorativ komponiertes Gefüge, das zugleich mit wesentlichem Inhalt stofflich, ja selbst mit starkem Empfinden seelisch gefüllt ist. So haben im Chor die Prophezeiungen der »Geheimen Offenbarung« und vom »Jüngsten Tage«, im Längsschiff Heiligenlegenden, zumal aus dem Leben der beiden Kirchenpatrone Johann Nepomuk und Mauritius, Platz gefunden. Wir geben hier im Bilde vier Proben daraus, wobei aber nicht außer acht gelassen werden darf, daß sie, aus einem durchaus einheitlichen, meisterlich gefügten Zusammenhang gerissen, die Wirkung, die ihnen ihr originaler Standort sichert, in dem von dort losgelösten, photographierten Teilausschnitt auch nicht annähernd erzielen können. Wir zeigen 1. von der Decke des Chors: auf dem Gipfel des heiligen Bergs das »Lamm Gottes«, das da durch sein kostbares Blut hinwegnimmt die Sünden der Welt. Und eben dieses Blut lassen die Engel ringsum uns zufließen. Wie sinnreich und ergreifend, wenn man bedenkt, daß unter diesem Gemälde der Hochaltar steht, auf dem tagtäglich die unblutige Erneuerung des blutigen Kreuzesopfers des Gotteslamms in der heiligen Messe gefeiert wird! Wir bringen 2. den göttlichen Richter zwischen Engeln, unten Edelshausen und seine Pfarrkirche, 3. und 4. die Martyrien der beiden Kirchenpatrone, wie Sankt Nepomuk in die Moldau gestürzt, Sankt Mauritius enthauptet wird. — Nach der oben gegebenen allgemeinen Charakteristik von Bergmanns eigenartiger Kunst erübrigt es sich, das dort Gesagte hier an den fünf gebrachten Beispielen im einzelnen aufzuzeigen. Nur zweierlei, was in Teilreproduktionen nicht ersichtlich werden kann, möchten wir noch hervorheben, nämlich wie Bergmanns Fresken in bezug auf Raumfüllung, Rhythmik, Komposition und Tönung mit der Architektur und der übrigen Ausschmückung der Pfarrkirche von Edelshausen harmonisch und geschmackvoll zusammengestimmt sind, dann wie das Kolorit in kräftigen Farbenkontrasten die Kunstsprache, die uns in dieser kirchlichen Freskomalerei ans Herz greift, entschieden verlebendigt und zugleich ebenfalls dem tonigen Charakter des Gesamtmilieus



JOSEPH BERGMANN HL. MAURITIUS

Deckengemälde in Edelshausen

Text S. 149



JOSEPH BERGMANN HL. JOHANN NEPOMUK

Deckengemälde in Edelshausen

der Kirche und ihrer Ausstattung vortrefflich angepaßt ist. Neuerdings durfte Bergmann auch den Chorbogen der Pfarrkirche zu Steinwiesen bei Kronach mit Freskomalerei füllen: links die von Schlangen umwundene Eva, rechts Maria Immaculata, die der Schlange den Kopf zertritt. Symbole und Inschriften sind beigefügt. Die ganze Malerei ist wiederum in wirkungsvolle Farbenharmonie getaucht. Auch für die Hauskapelle des Kinderheims zu Scheidegg (Bayerisches Allgäu), sowie für die Kuppel des Kirchenraums und für das Friedhofportal in der Münchener Gewerbeschau 1922 hat unser Meister bedeutsame Aufträge al fresco ausgeführt. Möge dem jungen Künstler, der aus Wettbewerben für Deckenmalereien in der Kriegsgedächtniskirche zu Kaufbeuren und in der Wallfahrtskirche zu Gößweinstein ebenfalls preisgekrönt hervorging, in der Zukunft noch reicher Erfolg beschieden sein!

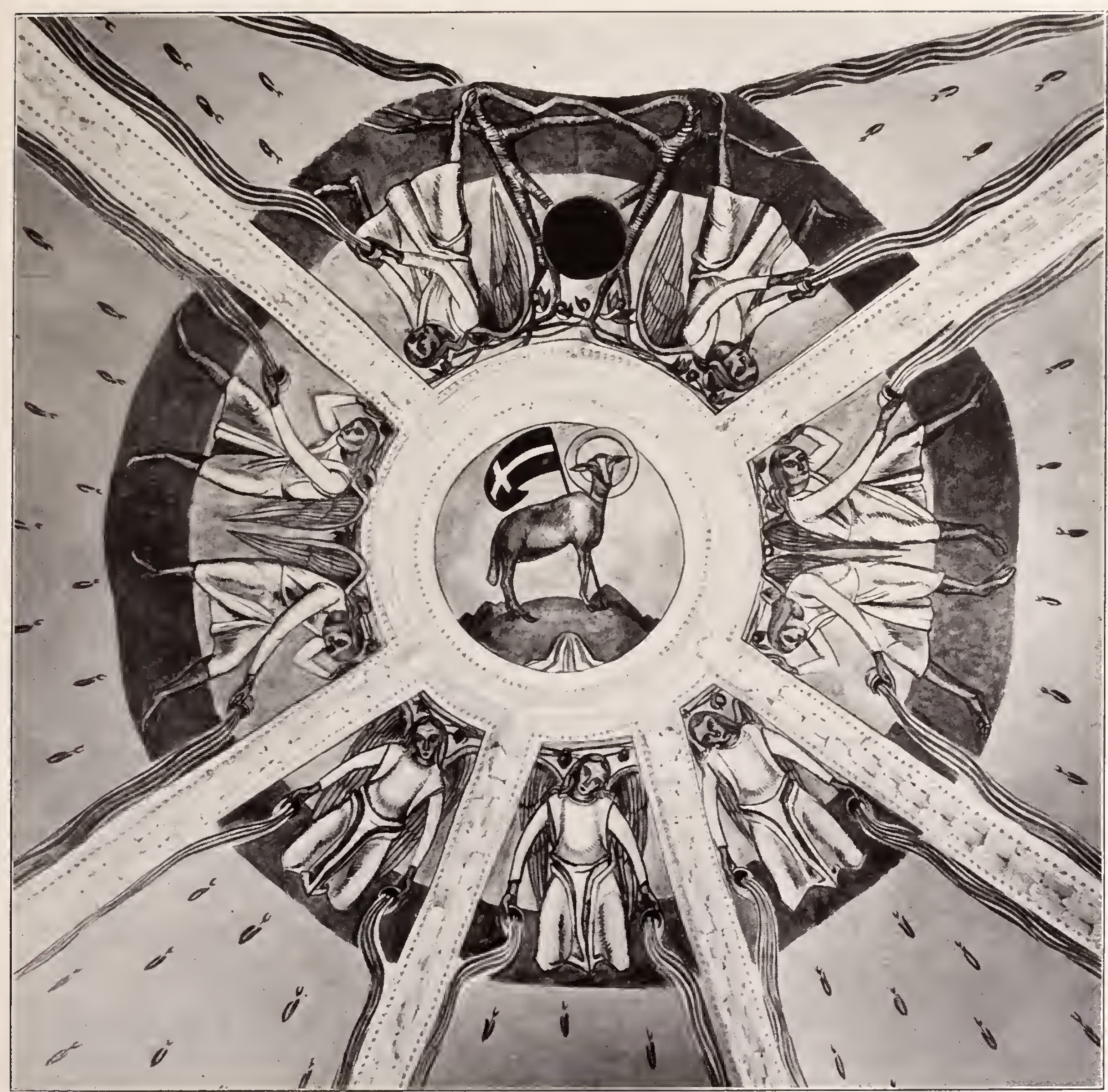
Dr. Walter Rothes

DR. GEORG VON HAUBERRISSER

Gestorben 17. Mai 1922

Jener enge Kreis der Gotiker alten Schlages, der sich's im vorigen Jahrhundert zur Aufgabe stellte, die mittelalterliche Formensprache wieder aufleben zu lassen, wurde im Laufe der Jahre immer kleiner, bis nur noch einer übrigblieb, der unbeirrt das Banner der Gotik, trotz heftiger Anfechtungen, bis zu seinem Tode festhielt. Es war der Architekt Dr. Georg Ritter von Hauberrisser in München, der im Alter von fast 82 Jahren am 17. Mai ds. Js. das Zeitliche segnete. Mit ihm ging der letzte der bekanntesten, ausgesprochenen Gotiker der alten Schule dahin.

Wie sein bekannter Vorgänger auf dem Gebiete der gotischen Baukunst, Karl Schäfer, bei dem Wiederaufbau des Domes zu Meißen, dann Friedrich Schmidt, während des Turmbaues vom Stephansdom in Wien u. a. mehr, hat auch Hauberrisser heftige Anfein-



JOSEPH BERGMANN DAS LAMM UND ENGEL MIT GNADENSCHALEN

Fresko im Presbyterium der Kirche in Edelshausen, gemalt 1920. — Text S. 149

dungen, namentlich von seiten der Künstler, erfahren müssen, was vor allem bei Errichtung des Rathauses in München und zwar beim großen Erweiterungs- und Turmbau auf dem Marienplatze zum Ausdruck kam. Der Meister überwand jedoch mit Ruhe diese Unannehmlichkeiten, auch hatte er bei dem damaligen Magistrat viele Gönner, die Verständnis für sein Schaffen besaßen.

Seine Kirchenbauten traten so in die Erscheinung, als wenn sie von großen Meistern vergangener Tage errichtet worden wären. Daß in unserer Zeit die Meinungen darüber sehr auseinandergingen, ist begreiflich und menschlich zugleich. Viel Köpfe, viel Sinne! Die einen hängen mit allen Fasern an dem »guten Alten«, die anderen wollen eine moderne Ausdrucksweise.

Hauberrisser war ein Kind seiner Zeit. Sein Aufblühen fiel in die damalige Bewegung der historischen Stilperiode, vornehmlich der Gotik. Er versuchte zwar hier und da bei Wohnhausbauten Renaissanceformen anzuwenden, doch es lag ihm nicht so wie die Gotik. Wie Gabriel v. Seidl die Renaissance auf den Leib geschnitten war, so war es bei Hauberrisser die Gotik. Von den modernen Bestrebungen in der Baukunst wollte Hauberrisser nichts wissen, obgleich er für Neuerscheinungen in der Technik und Konstruk-



CHORBOGEN DER KIRCHE IN STEINWIESEN

Oben Bemalung durch Jos. Bergmann (Text S. 150), unten Kriegsgedächtnistafeln mit Statuen von Jos. Auer

tion zugänglich war und solche gern einführte. Mit Interesse verfolgte er das allerorts, auch in München, aufgeworfene Thema der Hochhäuser, bei deren eventl. künftigem Erscheinen er um die Verunstaltung der Stadt sehr besorgt war, auch einen Vortrag betreffs dieser Befürchtungen beim Stadtrat ansagte, worüber er inzwischen verschied. Wie alle großen Gotiker, Ungewitter, Hase, Schmitt, Schäfer usw., war auch unser Meister ein Feind der Scheinkonstruktion und nur ungern führte er, der verminderten Kosten halber, solche ein, wo es nicht anders ging.

Wenn wir das sehr bewegte Leben der erwähnten Gotiker des 19. Jahrhunderts überblicken, namentlich jenes von Flüggen und Schäfer, so können wir bei Hauberrisser zum Glück feststellen, daß, abgesehen von manchen Widerwärtigkeiten, wie sie eben »das Bauen an den Straßen« mit sich bringt, ihm die harten Kämpfe in der Jugend erspart geblieben waren. Er hatte früh Glück gehabt, was er auch zugab, und war, wie nur wenigen beschieden, schon frühzeitig ins Fahrwasser gekommen. »Ich habe Glück gehabt«, sagte er oftmals zum Schreiber dieser Zeilen. Nach



OSKAR BERINGER — GLÜCKWUNSCHTAFEL

Zum 60. Geburtstag des II. Präsidenten der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

Dem Künstler, dem als Kind sein Engel sang,
Daß ihm entströmen werden hehre Bronnen,
Der rüstig schreitend stolze Höh'n gewonnen,
Des Name weithin tönt mit reinem Klang:

Weil Jakob gleich er um den Segen rang,
Zu kiesen sich das höchste Ziel gesonnen, –
Sich wärmte an dem Licht aus Himmelswonnen
Und toten Stoff zu heil'gem Leben zwang.

Zu reichen ihm das frische Lorbeerreis
An seinem Ehrentag, ist wohlgetan,
Den Werken seines Genius zum Preis,
Und mit dem frohen Ruf: Getrost voran
Auf ehrenreichem Pfad in festem Gleis:
Der Schönheit Urquell leite seine Bahn!

SONETT. — AUS DER GLÜCKWUNSCHADRESSE DER GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, G.M.B.H. FÜR PROF. GEORG BUSCH ZUM 60. GEBURTSTAGE. TEXT VOM HERAUSGEBER, ZEICHNUNG VON OSKAR BERINGER

meinem Dafürhalten ist dieser Ausspruch ein nicht zu unterschätzender, schöner Zug unseres verblichenen Meisters, worin er freimütig anerkannte, was nur zu oft andere nicht Wort haben wollen. Wissen wir doch alle aus eigener Erfahrung, daß zum größten Können auch ein Teilchen Glück nicht fehlen darf.

Wie die meisten Künstler in jungen Jahren das Glück bei Konkurrenzen suchen, so auch Hauberrisser. Mitte der sechziger Jahre vorigen Jahrhunderts schrieb der Magistrat der Stadt München einen Wettbewerb zu einem neuen Rathause aus, woran sich auch der junge 26 jährige Hauberrisser beteiligte und zwar durch ein Projekt in gotischem Stile. Dieser war jedoch im Preisausschreiben ausdrücklich ausgeschlossen. Den ersten Preis erhielt der Architekt Lange, der Erbauer des Museums in Leipzig. Der zweite Preis fiel auf den Architekten Milius, Frankfurt usw. Hauberrisser ging leer aus. Der Grundriß und die Renaissancearchitektur Langes waren vorzüglich. Vor allem die Architektur, die, wie die fachmännische Kritik lautete, sich den Münchener Verhältnissen anpaßte. Das gotische Projekt Hauberrissers fand jedoch nachträglich Anklang bei mehreren Magistratsmitgliedern und wurde nach mancherlei Umständen bei vollständiger Umarbeitung zur Ausführung gewählt. Die Oberaufsicht

Dem Menschen, der zum hohen Ideal,
Das in des Jünglings Brust mit Macht entbrannte,
In jeder Stund sich ritterlich bekannte,
Und mannhaft übt, was Pflicht und Lieb' befahl,

Dem seine Tat gesetzt ein ehern Mal,
Als er zum Kampf sich gegen Frevel wandte:
Gleichwie Sankt Jörg den Giftwurm nieder-rannte,
Der schnöd behaucht die Tempelzier des Gral.

Heut grüßen Tausend ihn in deutschen Landen,
Die gotterleuchtet fromme Künste pflegen
Und einen treuen Führer in ihm fanden.
Zum Allbelohner flehen sie um Segen,
Daß Sturmeswogen, die sein Schiff um-branden,
Zu froher Siegesfahrt sich lächelnd legen.

SONETT. — AUS DER GLÜCKWUNSCHADRESSE DER GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, G.M.B.H. FÜR PROF. GEORG BUSCH ZUM 60. GEBURTSTAGE. TEXT VOM HERAUSGEBER, ZEICHNUNG VON OSKAR BERINGER

und Bauleitung erhielt Oberbaurat Zenetti. Streitigkeiten gab's damals sehr viele und die Wogen gingen hoch. Hauberrissers zukünftiges Glück war aber bestimmt, er wurde fortan der Rathausarchitekt. Freuen wir uns, daß sein Projekt zur Ausführung kam, denn das Schaubild dieses ersteren älteren Teiles, welcher Anfang der siebziger Jahre vollendet wurde, ist vorzüglich und trägt den Charakter eines Rathauses, wie wir es nicht besser haben könnten.

Hauberrissers Künstlerruhm als Gotiker war nun mit einem Schlage besiegelt; denn das schöne Münchener Rathaus mit der herrlichen gotischen Fassade machte überall Aufsehen, so daß in den kommenden Jahren weitere und größere Aufträge folgten. Alle die zahlreichen Bauausführungen des Meisters, profane, kirchliche, nebst den Wiederherstellungen alter Burgen und Schlösser, sind in Heft 7 des XII. Jahrganges am 1. April 1916 durch Schreiber dieses in Bild und Wort eingehend geschildert, weshalb hier von deren Erwähnung abgesehen werden soll. Nur ein Kunstdenkmal wollen wir noch einmal hervorheben: die herrliche Paulskirche an der Theresienwiese in München. Aus dem inneren schönen und hellen Hallenraume, aus der imposanten äußeren Erscheinung des Gotteshauses, strömt der Geist eines gereiften Künst-



JULIUS MORMANN JUN. (DÜSSELDORF) HL. ELISABETH
Hartstuck. Elisabethkirche in Essen a. d. Ruhr

lers, dessen Werk uns, so oft wir es betrachten, gefangen hält! Hervorgehoben werden soll auch hier sein prächtiger Konkurrenzentwurf zum Nationalmuseum in München, bei dessen engerer Konkurrenz seinerzeit vom Ministerium drei anerkannte Künstler, Gabriel v. Seidl, Romeis und unser Hauberrisser eingeladen wurden, wobei Seidl als Sieger hervorging. Trotzdem war Hauberrissers Entwurf eine Meisterleistung, die seinerzeit im vorgenannten Hefte beschrieben wurde. Weniger Glück hatte er bei manchen weiteren Konkurrenzen, u. a. bei seiner letzten, Errichtung eines Polizeidirektionsgebäudes in München mit Erhaltung der Augustinerkirche.

Nun ruht der schaffensfreudige Meister, dem es an zahlreichen Anerkennungen nicht fehlte, für immer aus. Er war Ehrendoktor



THEODOR NÜTTGENS (BERLIN) PIETÀ

Ölgemälde

der Technischen Hochschule zu Graz und die Akademie in München ernannte ihn zum Ehrenmitgliede. Gleiche Anerkennungen erwies ihm die Akademie in Wien, deren Schüler er einst war, sowie die Society of Architekts in London. Von seinen Orden und Auszeichnungen soll hier nur der Maximiliansorden für Kunst und Wissenschaft, sowie der bayerische Kronorden, mit dem der persönliche Adel verbunden ist, erwähnt sein. Beim 80. Geburtstage wurde der Künstler zum Ehrenbürger Münchens ernannt, mit dessen Rathausbau sein Ruhm begonnen hatte.

Trotz der hohen Ehren und Auszeichnungen war der alternde Meister stets ein Mensch von wirklich seltener Liebenswürdigkeit und bekannter Hilfsbereitschaft geblieben. Als der Geistliche im Beisein von Männern der Kunst und Wissenschaft, von Behörden und Vereinen, die Einsegnung des von der Stadtgemeinde München geschmückten Grabes vornahm, klangen feierlich die Glocken



THEODOR NÜTTGENS (BERLIN)
GOTTESMUTTER



THEODOR NÜTTGENS (BERLIN)
GOTTESMUTTER

vom Turme der von ihm erbauten Paulskirche herüber, die auch seine Pfarrkirche war. »Der Meister,« sagte u. a. der Geistliche, »der in Deutschland so viele prächtige Bauten errichtete, gestand es einmal, daß er glaube, in der Paulskirche sein reichstes und glücklichstes Werk geschaffen zu haben. Die dankbare Pfarrgemeinde würde zum ehrenden Gedächtnis Hauberrissers dessen Büste in der St. Paulskirche aufstellen.«

Gleichzeitig wehte in dieser ernsten Stunde vom Rathause zu Kaufbeuren die umflorte Fahne, die kundgab, daß die Stadt den Tod ihres einzigen Ehrenbürgers beklagte. Hauberrisser hat von 1879—1888 das stolze Kaufbeurer Rathaus erbaut und sich damit, wie der anwesende 1. Bürgermeister Dr. Volkhart-Kaufbeuren aussprach, in der schwäbischen Stadt ein herrliches Denkmal gesetzt. Eine Marmortafel und eine Straße werde seinen Namen festhalten. Ehrenden Nachruf widmete Geheimrat von Marr, der im Namen der Akademie der bildenden Künste einen Lorbeerkranz niederlegte. Der Bayerische Architekten- und Ingenieur-Verein, sowie der Münchener Architekten-Verein ehrten den Meister durch ein Blumengewinde, und Ministerialrat Dantscher gedachte in seinem Nachruf, daß der Verstorbene einer der Gründungs- und Ehrenmitglieder gewesen sei. Während Kunstmaler Dr. Bauer im Auftrage des Künstler-Unterstützungsvereins einen Kranz widmete und rühmend erwähnte, daß der Verblichene im stillen vielen Künstlern in der Not geholfen hätte. Auch die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst widmete ihm, als ihrem rührigen Mitgliede, einen Kranz.

Hauberrissers Freundeskreis war die Gesellige Vereinigung Münchener Künstler, deren »Apostel« er war. Dort fühlte er sich im Kreise bekannter Maler, Bildhauer und Architekten wohl und bedauerte nur, eine Reihe bekannter Künstler »des Apostel-tisches« dahinsterben zu sehen, denen er nun, als letzter im Bunde, folgte und der Tisch ist nun verwaist. Kunstmaler Rögge ehrte denn auch den Meister am Grabe und sagte trefflich, daß Mensch und Künstler bei Hauberrisser eins waren und er trotz vieler Ehren immer ein bescheidener, warmherziger Mann geblieben wäre.

Als Schreiber dieses ihn als Kollege und Vereinsbruders der Geselligen im Februar diesen harten Winters aufsuchte und mit ihm bei einem Glase in der Dunkelstunde lange plauderte, wurde er vom vielen Erzählen seiner Erinnerungen weich und sehnte sich nach dem sonnigen Mai, der ihn wieder, wie er sagte, jung machen sollte. Der Mai ist wohl gekommen, hat ihn aber dahingerafft. Doch seine Werke sind uns geblieben.

PLAKATWETTBEWERB

(Vgl. die Abb. S. 159—164)

Die Absicht, im Sommer 1922 eine Jubiläumsausstellung zu veranstalten, ließ es der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst wünschenswert erscheinen, auf dem Gebiete der Plakatkunst Anregungen zu geben durch Veranstaltung eines Wettbewerbes. Den Mitgliedern der Gesellschaft ist bisher eine derartige Aufgabe nicht gestellt worden. Ihre Eigenart bot also die Mög-



I. PREIS. OTTO HÄMMERLE, MÜNCHEN
(„CHRISTUS“)



II. PREIS. GEORG JOH. LANG, MÜNCHEN
(„RELIGIÖS“)



IV PREIS. ALBERT FIGEL, MÜNCHEN
(„GLAUBE“)



III. PREIS, ALBERT FIGEL
(SYMBOL II)



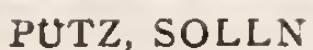
HEINRICH LANDGREBE, MÜNCHEN
(„STERN UND DORNENKRONE")

lichkeit, Blick und Urteil der christlichen Künstlerschaft auf ein noch nicht betretenes Gebiet einzustellen. Zeichnung und Farbe bedürfen beim Plakat größter Vereinfachung, der dem Beschauer innerlich nahe zu führende Gedanke ist in lapidarem Zuge, mit größter Schlichtheit, dabei eindringlich und auf dem ersten Blick begreiflich auszusprechen. Auf ihn hat sich alles zu richten, jegliches Überflüssige, allzu Allgemeine ist zu vermeiden, das Auge des Beschauers anzuziehen durch Kraft und Originalität der äußeren Wirkung, sein Interesse zu fesseln durch Neuartigkeit der Darstellung, und hier, wo es sich um eine Aufgabe christlichen Sinnes und Zweckes handelte, besonders auch durch Tiefe der Empfindung, durch Erhebung über das Weltlich-Alltägliche, Irdische. Ungeeignet waren dabei Passionsdarstellungen, und zwar erstens, weil sie den religiösen Gedanken zu sehr auf eine Einzelheit, mag es auch die höchste Tatsache der Heilsgeschichte sein, einschränkten, zweitens weil gerade 1922, in dem Jahre des Oberammergauer Passionsspieles, eine derartige Darstellung den Blick von der Ausstellung nach einer andern Richtung lenkt. Wohl brauchbar waren dagegen, und das haben mehrere Bewerber empfunden, ein Christuskopf, eine Madonna, Engel u. dgl. Doch handelt es sich bei der vorliegenden Aufgabe nicht lediglich um ein Bild, sondern auch um reichliche Schrift. Es war ein besonderes Problem, zwischen Bild und Schrift das richtige Verhältnis herzustellen. War das Bild derartig sprechend, machte von selbst derart klar, daß es sich um eine Ausstellung und zwar um eine solche der christlichen Kunst, der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst handelte, so konnte die Schrift daneben zurücktreten und sich darauf beschränken, die bildlich nicht auszudrückenden Einzeltatsachen (Zeitdauer, Ort, Preis u. s. w.) in schlichtester Form anzugeben. Hielt sich das Bild aber allgemein, beschränkte es sich mehr auf Erfüllung der dekorativen Absicht, so mußte die Schrift zu kräftiger Erläuterung dienen. Auf alle Fälle mußten Bild und Schrift ein äußerlich und innerlich festes Ganzes bilden. Dieses Ziel haben nur wenige Bewerber sich gestellt, noch weniger es erreicht.

Der an die Künstler der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst gerichtete Aufruf zur Beteiligung an diesem Wettbewerbe fand lebhaften Anklang. Einundsiebzig Entwürfe sind eingereicht worden. Vier Entwürfe wurden mit Preisen bedacht. Die künstlerische Beschaffenheit sehr vieler anderer aber war immerhin so bedeutend, daß wenigstens von einer Anzahl der erheblichsten an dieser Stelle in Wort und Bild die Erinnerung festgehalten werden soll.

Den I. Preis erhielt Otto Hämmerle-Solln (Motto: Christus, Abb. S. 159). Ein Entwurf von großer Kraft und Einfachheit, schwer in der Farbe, tiefernst in der gesamten Auffassung. Von schwarzem Grunde hob sich oben das Bild, unten die Schrift ab. Ersteres war kreisrund und zeigte auf grünem Grunde den grau- und terrakottafarbenen Profilkopf des Heilandes. Ließ es auch den Zweck des Plakates nicht ohne weiteres erkennen, so war es doch sehr geeignet, Aufmerksamkeit zu erregen. Unterhalb dieses Medaillons befand sich die Schrift: grau, lateinische Majuskeln von weichem Duktus, gut, wenn auch nicht durchaus bequem lesbar. Vornehme Ruhe, kräftige Fernwirkung waren dem Plakate eigen, das somit seine Hauptaufgaben er-





PUTZ, SOLLN („LAUDATIO")



ANTON FIGEL, MÜNCHEN („LICHT")

füllte. — Der 2. Preis (Motto: Religiös, S. 159) fiel an den Bildhauer Georg J. Lang aus Oberammergau. Man sah einen in Linksprofil gezeichneten schwebenden Engel, der mit beiden Händen ein Kreuz an seine Brust drückt. Die Schrift war um diese Gestalt herum frei und mit feinster Abgewogenheit verteilt. Die Gestalt des Engels zeigte sehr schlanke Formgebung im Sinne einer gesund empfindenden neuzeitlichen Auffassung. Die Zartheit der Farben — elfenbein-farbiger Grund mit goldenen Sternen, Gold und Grün — verbanden sich mit der modernen Art der Zeichnung und dem gotisierenden Duktus der Schrift zu einem Bilde von mystischem Charakter und erlesener Vornehmheit. — Träger des 3. und 4. Preises wurde der Münchner Albert Figel (Abb. S. 159 u. 160). Beide Entwürfe zeigten gute Schriftverteilung, kräftige Formgebung, deren gewisse Herbigkeit in jenem Gemisch von später Gotik und Barock wurzelt, das für die oberbayerische Volkskunst charakteristisch und von der modernen Kunst zu selbständiger Entwicklung übernommen worden ist. Als des ersteren Schmuck diente die Halbfigur eines auf Wolken schwebenden Engels, mit beiden Händen hält er das bekränzte Künstlerwappen, in das Kelch und Kreuz mit hineinkomponiert sind. Der Text war gut lesbar. Dieselben Farben nebst einem dunkeln Rot zeigte der mit dem 4. Preise ausgezeichnete Entwurf. Er war in Querformat gehalten. Die wichtigsten Worte des Schrifttextes waren oben angeordnet. Darunter hielten zwei auf Wolken kniende Engel eine bekränzte kreisrunde Tafel mit dem übrigen Texte; unten an dieser Tafel hing das Künstlerwappen. Der Gesamteindruck dieses Entwurfes war reicher als der des 3. Preises, aber die Schrift weniger klar.

Von den mit keinem Preise bedachten Entwürfen überragten zahlreiche ein Mittelmaß künstlerischer Bedeutung. — Der Entwurf »Licht« (Abb. S. 151, r.) war von schöner zeichnerischer und farbiger Einfachheit. Man sah einen großen, strahlenden weißen Stern mit einem Kreuze darin und dem Künstlerwappen. Der Text war im unteren Teile der Plakatfläche nach Art alter Blockschrift angedeutet. Die Farben waren schwarz, weiß und blau. Das großzügige Blatt übte eine strenge Wirkung, die auch auf weitere Entfernung nicht verloren gegangen wäre. — Mehrere sehr tüchtige Entwürfe waren künstlerisch eng verwandt. Zu ihnen gehörte der Entwurf »Schrift« recht bezeichnend mit diesem Kennworte versehen, weil in der Tat die sehr deutliche, dabei monumental wirkende Schrift zur Hauptsache gemacht war. Der bildliche Schmuck trat dagegen zurück. Man sah die streng stilisierte, frontal gezeigte Halbfigur eines Engels in vorzugsweise blauen Tönen, auf gelben Wolken. In den Händen hält er rechts das Monogramm Christi, links das Künstlerwappen, beides in bekränzten, kreisrunden Medaillons. In dieselbe Gruppe gehörte ferner der Entwurf »Religio« Auch er zeichnete sich besonders durch eine gut lesbare, wirkungsvoll angelegte Schrift aus. In sie hinein war ein goldenes Kreuz komponiert, das in seiner Mittelpartie, innerhalb eines Strahlenkranzes das Künstlerwappen zeigte. Oben erschien über stilisierten Wolkenstreifen die streng stilisierte Halbfigur eines Engels nach rechts gewandt, mit sanfter Drehung nach vorn. In seinen Händen hielt er eine kreisrunde Tafel mit dem weiß auf blau geschriebenen Monogramm Christi: Die Farben des Plakates waren gelb, blau, schwarz und grün. Gleichfalls von derselben Hand war offensichtlich der Entwurf »Engel II« — ein Blatt in Querformat.



ANTON MÜLLER-WISCHIN, MÜNCHEN
(„SALUTI POPULI“)



ALFRED EDELHOFF, VOLKMARSEN
(„ENGEL I“)

In sanfter Wölbung zog sich der Schrifttext über und unter einem zierlichen Mittelgebilde hin. Es zeigte einen kleinen blondlockigen Engel in blauem Gewande, der auf Wolken kniete und das Monogramm Christi, sowie das Künstlerwappen in seinen Händen hielt. Die Plakatwirkung war kräftig. Zu dieser Gruppe dürfte endlich »Symbol I« gehören. Der Entwurf zeigte über und unter einem Kreuze, das in der Mitte innerhalb eines doppelten Strahlenkranzes das Künstlerwappen umschloß, den sehr gut und wirksam gezeichneten Text. Die Hauptfarben waren gelb und schwarz. — Starkfarbig bei harter Stilisierung war der Entwurf »Laudatio« (Abb. S. 161, l.). Als bildlichen Schmuck sah man eine rote Rose mit grünen Blättern, aus ihr emporwachsend ein Kreuz mit dem Künstlerwappen. Die von dem Kreuze ausgehenden Strahlen bildeten ein Dreieck über dem in seinem Hauptteil roten, in den weniger wichtigen Partien schwarzen Texte. — Der Entwurf »Engel I« hielt sich in Blau und Schwarz auf weißem Grunde (Abb. S. 162, r.). Man sah zwei als weiße Silhouetten gegebene, kniende Engel. Einer hielt eine Maltafel aufrecht, der andere malte auf ihr. Die Schrift war klar und lesbar. — Der Entwurf »Orcus« legte den Hauptwert auf eine einfache, kühle und klare Schrift; den Mittelteil der Fläche nahm das ganz schlicht gezeichnete, durch angesetztes A und Ω erweiterte Monogramm Christi ein. Als Variante diente eine erhobene Hand in Schwurhaltung mit einem Kreuze. — Ein Entwurf von starker Wirkung war der mit dem Kennworte »Saluti populi« (Abb. S. 162, l.). Die Monu-



JOSEPH BACHLECHNER, INNSBRUCK
(„FRA ANGELICO“)



ANTON FIGEL, MÜNCHEN
(„HEROLD“)



OTTO GRASSL, MÜNCHEN
(„XII“)

mentalität des Eindruckes beruhte auf der Strenge der Zeichnung und auf der feierlichen Pracht der Farben, von denen vor allem Gold aufs reichlichste benutzt worden war. Innerhalb eines goldenen Kreises hob sich von einem mosaikartig behandelten grünen Grunde die frontale Halbfigur eines stehenden, in goldene Gewänder gehüllten Cherubs ab. Er hielt in den Händen eine goldene Girlande als Schmuck der darunter befindlichen Inschrifttafel, die auf schwarzem Grunde den mit Goldbuchstaben geschriebenen Text aufwies. — Durchaus anderen Charakter, fern von allem typischen Wesen, zeigte der Entwurf »Fra Angelico« (Abb. S. 162, u.). Der Künstler hatte nur das Bild ausgeführt, die Schrift lediglich skizziert und verlor dadurch den Zusammenklang von Bild und Schrift. Das Bild zeigte die Szene, wie der jugendliche, fromm begeisterte Fra Angelico das Bild der hl. Jungfrau malt, während zwei kleine Engel mit drolligem Ernst beschäftigt sind, die Farben für ihn zu reiben. Das Bild hätte in seiner sanften Anmut und ungezwungenen Volkstümlichkeit sicher viel Freude erregt; Plakatwirkung im gewohnten Sinne übte es freilich nur teilweise aus. — Wir wollen diesen Bericht nicht abschließen, ohne wenigstens noch der Kennworte einer Anzahl von verdienstlichen Entwürfen zu gedenken, die nicht preisgekrönt werden konnten. Ich erwähne die Zeichnungen »Wappenträger«, »Religion und Kunst«, »Kreuz und Palme« (mit recht wirkungsvoller weiblicher Halbfigur), »Stern und Dornenkrone« (Abb. S. 160, r.), »Vivos voco I und II« (mit kräftig und einfach, in moderner Auffassung gezeichnetem, herbem Christuskopf), »XII«, (Abb. S. 163, r.), »Ars sacra«, »Erneue-



JOSEPH GUNTERMANN, MÜNCHEN
(„SIGNUM“)



FRANZ HOSER, MÜNCHEN
(„ERNEUERUNG“)



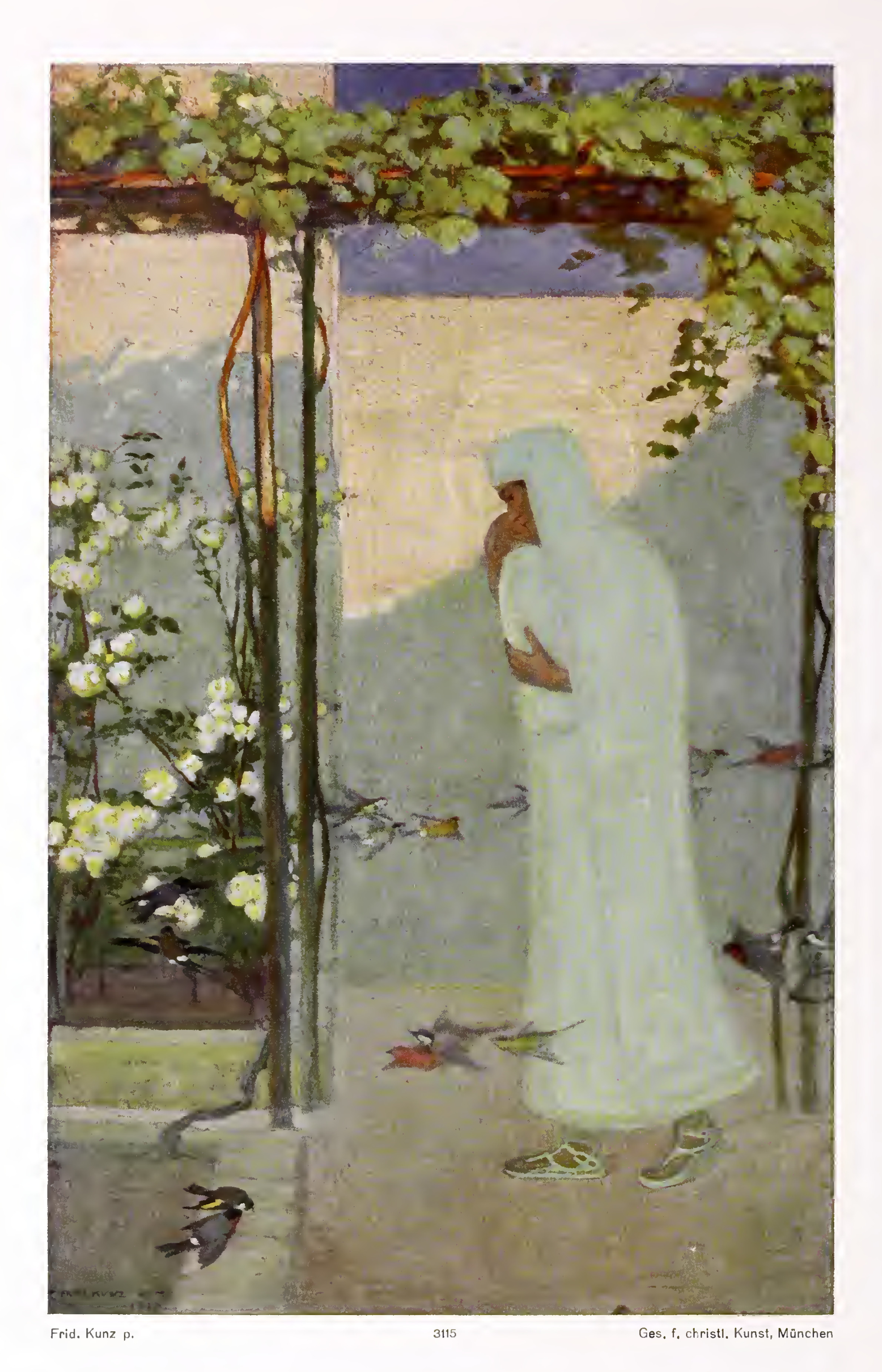
KARL M. LECHNER, MÜNCHEN
(„I. N. R. I.“)

rung« (Abb. S. 164, l.), »I. N. R. I.« (Abb. S. 164. r.,) »Signum« (Abb. S. 163, u.). Doering

Obige Besprechung entstand, während die sämtlichen Plakatentwürfe des Wettbewerbes im Ausstellungsraum der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst der allgemeinen Besichtigung zugänglich waren, also kurz nach der Entscheidung des Preisgerichtes. Damals war über die Ausführung noch keine Bestimmung getroffen. Im Verlaufe der Ausstellung zeigte es sich nun, daß sehr beachtliche Kreise starke Bedenken gegen die Wahl eines Plakates mit einer Christusdarstellung trugen, wie es der mit dem I. Preise ausgezeichnete Entwurf von Otto Hämmerle, jener von Joseph Guntermann und mehrere andere vorsahen. Die Vertreter dieser Bedenken anerkannten gern, daß ein Christuskopf an sich ein sehr passendes Signum für eine christliche Kunstausstellung bilden könnte. Ist doch die Heilandsgestalt im Mittelpunkt aller christlichen Kunstübung und ihre Nachbildung die vornehmste Aufgabe des christlichen Künstlers. Allein man erinnerte daran, wie oft und wie frivol Maueranschläge schon beschädigt und besudelt wurden und wie peinlich es wäre, wenn solches an einem Plakat mit dem Bilde Christi geschähe. Auch wurde darauf hingewiesen, wie wahllos die Plakate aneinandergereiht werden und daß das heilige Antlitz des Erlösers vielleicht mehr als einmal in eine ärgerniserregende Nähe lasziver Darstellungen kommen würde.

Dem Gewichte solcher Erwägungen durften sich jene, welche die Verantwortung für das Plakat tragen müssen, nicht entziehen. Die Absicht, außer dem allgemeinen Plakate noch ein zweites mit dem Antlitz Christi anzuschaffen, das an wenigen vornehmen Stellen zu verwenden wäre, scheiterte an dem Kostenpunkt. Im Preisgericht, in der Ausstellungsjury und in der Vorstandschaft herrschte der gemeinsame Wunsch, das Plakat möchte ein deutliches Zeichen, ein Signum, für die Veranstaltung an sich tragen. Der künstlerisch feine Entwurf von Georg Lang (II. Preis) schien sich nicht in diesem Sinne umarbeiten zu lassen, wohl aber war eine entsprechende Fassung der preisgekrönten Entwürfe von Albert Figel möglich. Dieser Künstler wurde denn auch ersucht, das mit dem IV. Preis bedachte Projekt in der Weise umzugestalten, daß in das von dienenden Engeln getragene Rund das Monogramm Christi anstatt der Schrift eingezeichnet würde. Figel kam dem Wunsche mit feinstem Geschmacke nach, wie die Abb. am Schluß des Beiblattes zeigt.

Noch möchte bemerkt werden, daß die Reihenfolge der Abbildungen nicht etwa ein Werturteil ausdrücken will. Wir bedauern nur, daß der Raummangel eine reichere Auswahl an Reproduktionen nicht zuließ. S. Staudhamer



Frid. Kunz p. 3115 Ges. f. christl. Kunst, München

Nazareth

Exultavit spiritus meus in Deo salutari meo. Luc. 1, 47



KARL JANSSEN (DÜSSELDORF) CHRISTUS HEILT EINEN JÜNGLING

Farbiges Majolikarelief über der Kirchtüre in Bethel bei Bielefeld. — Text S. 169

KARL JANSSEN

(Abb. S. 165—168)

Wer auf Kölns ehrwürdigem Friedhof Melaten in der Nähe der Friedhofkapelle an den mehr oder weniger älteren Grabmalen vorbeischreitet, bleibt in den Reihen von Dutzendware, die sich dort finden, an einer weißen Marmorplastik (Abb. S. 167) überrascht stehen, bei der nicht nur die eigenartige Aufschrift, sondern auch die künstlerische Auffassung und Ausführung ihn in gleicher Weise gefangen nimmt. Die Verse am Sockel

Von einem Tage, den die Menschen leben,
Erblickt' ich nur das Morgenrot;
Vor Stürmen, die des Menschen Brust durchbeben,
Bewahrte mich ein früher Tod.
Drum, Wandrer, weile nicht, mich zu beweinen;
Geh' hin und tröste mir die lieben Meinen.

melden von dem tragischen Drama eines jungen Kinderlebens und frühen Kindertodes[1]) und von dem Schmerz der Eltern daheim, und doch — im Bilde ist Tod und Schmerz und Trauer überwunden und besiegt und nur die lichte Seite des Todes des unschuldigen Kindes hat in der Darstellung des christlichen Gedankens vom Engel als Beschützer der Kindheit künstlerischen Ausdruck gefunden.

Eine hehre Engelgestalt, die mit ernstem und doch liebevoll besorgtem Antlitz den kleinen Schützling anschaut und mit mächtigen Flügeln und Flügelfedern ihn einhüllt, bietet sich dem Beschauer dar. Das Kind, in dem man trotz einer leichten Idealisierung die Züge der verstorbenen Kleinen wiederzuerkennen vermeint, im Hauskleidchen sich eng an seinen Beschützer anschmiegend, mit fromm gekreuzten Armen zu ihm aufblickend mit Augen so unschuldig und klar, wie es nur einem Kinde eigen ist, wächst ideell und in der künstlerischen Gestaltung mit der Engelsgestalt zu einer Einheit zusammen: Sorge um den Schützling und Vertrauen zum Schützer; vielleicht ist der Tod selber hier der Schutzengel gewesen:

. . . Vor Stürmen, die des Menschen Brust durchbeben,
Bewahrte mich ein früher Tod.

[1]) Es handelt sich um die im blühenden Alter an den Folgen einer Blutvergiftung dahingeschiedene einzige Tochter des bekannten Chirurgen Prof. Dreesmann-Köln, bei der alle ärztliche Kunst des Vaters sein Kind nicht vor dem Tode retten konnte.



KARL JANSSEN (DÜSSELDORF) DENKMAL OELBERMANN IN KÖLN-MELATEN

Text S. 168

Ein Kränzlein von Rosen im Haar: ist's: geschmückt zu kindlichem Spiel, oder bedeutet es: bekränzt das Haar zum Todesgang, zum frühen Opfergang, der im blühenden Jugendalter gegangen werden mußte? Jedenfalls birgt die Idee des Kunstwerkes eine Zuversicht, einen Trost, birgt eine Ewigkeitshoffnung, die, christlich orientiert, alle Todesfurcht, aber auch allen Todesgram der Eltern überwunden hat und hinter sich läßt. Wer so in himmlisch sicherer Hut ist, für den hat der Tod keine Schrecken mehr. . . .

Diesen positiven, den Schmerz überwindenden Zug, diese Idee der Auflösung irdischer Disharmonie durch übernatürliche Welt- und Schicksalsauffassung repräsentiert auch die Ausführung. Bewußt hat der Künstler auch in der Form die Grenze der Schönheit nicht überschritten, kompositorisch seinem Werk durch die Lösung der Umfassung mit den Flügeln einen einheitlichen, allseitig geschlossenen Charakter gegeben, im Gesichtsausdruck edle Geistigkeit mit rührender Naivität zusammengestellt, in der Linie lebendige Abwechslung mit großem Schwung vereinigt, und in den Proportionen von den Köpfen über die gekreuzten Hände des Kindes zu den herabhängenden Armen und schließlich zu den gewaltigen Flügellinien des Engels, die zu diesen in der Richtung gegensätzlich laufen, eine harmonische Steigerung erreicht. Starkes, inneres Empfinden, auch wohl Mitempfinden mit den Auftraggebern, sowie die Überzeugung von der ewigen Gewalt und Superiorität des Schönheitsideals haben hier ein Werk geschaffen so licht und leuchtend wie der Laaser Marmor, in den es gehauen wurde.

Der Künstler, Prof. Karl Janßen-Düsseldorf, ist als Plastiker kein Unbekannter; seine »Steinklopferin«[1] — trotz des brutalen Themas, des starken Realismus der Idee liegt in der Liebe der jungen Mutter etwas Weiches, Ideales, das die harte Wirklichkeit verklärt —, in der Düsseldorfer Kunsthalle in Marmor, in der Berliner Nationalgalerie in Bronze ausgeführt, dürfte weiteren Kreisen bekannt sein, ebenso seine Denkmäler: Ärztedenkmal in Eisenach, Denkmal Wilhelms I. in Düsseldorf, die gleichwie auch die anläßlich der Ausstellung für Kunst und Industrie 1902 ebendort angefertigte Brunnengruppe »Kampf der Kentauren mit Wasserschlangen« sich an die breite Öffentlichkeit wenden, wogegen eine Reihe anderer Kunstwerke, wie die Treppenhausdekorationen im Düsseldorfer Ständehaus weniger bekannt sind oder auch, wie

[1]) Abgebildet im III. Jahrg. (1906/7) dieser Zeitschrift, S. 29 (Text dazu S. 33).



KARL JANSSEN (DÜSSELDORF)
GRABMAL DER TOCHTER DES PROF. DREESMANN
Friedhof Köln-Melaten. — Text S. 165 und 166



KARL JANSSEN (DÜSSELDORF) O HAUPT VOLL BLUT UND WUNDEN!

Text S. 169

manche Büsten in Marmor oder Bronze (E. v. Gebhardt, Kultusminister Holle, Fürst Wied, Ehrhardt usw.), ferner Reliefs und Plaketten in Bronze und Silber mehr im Privatbesitz sich befinden.

Eine Linie steigender Entwicklung nach der Seite der Verinnerlichung und Vergeistigung weisen zumal seine Grabdenkmäler, die sich in einer Reihe deutscher Städte, selbst bis nach Amerika hin (Milwaukee, Ver. St.), finden, und auch andere Werke religiösen Charakters auf, deren Erwähnung in dieser Zeitschrift ja vorwiegend interessiert. Wer z. B. die beiden Auferstehungsengel mit der Gerichtstuba an den Denkmälern Oelbermann-Köln (Abb. S. 166) und Hasenclever-Remscheid, bei denen unter großem Flügelschlag und vielem Stoffreichtum sich noch ein gut Stück Konvention vergangener Jahrzehnte befindet, die zum Teil auf Wünsche der Auftraggeber zurückgehen mag, vergleicht etwa mit dem eingangs besprochenen Kölner Grabmal »Maria Dreesmann« oder mit dem Bronzemonument »Glaube« (Brüggemann-Dortmund), wird diese seelische Vertiefung und Vervollkommnung leicht feststellen können. Auch letzteres Werk stellt dar einen Glauben, eine Zuversicht von übernatürlicher Kraft, die die Pforten der Ewigkeit durchstößt und die Schrecken des Todes überwindet: eine Vertiefung des Gedankens, eine Vereinfachung und Reduzierung der Form auf herbe, strenge Linien, eine Steigerung im geistigen Ausdruck.

Das Schutzengelmotiv der Kölner Darstellung ist wieder aufgenommen in einer für den »Verein für christliche Kunst« angefertigten Plastik, wo das vor dem Blick und Biß der Schlange flüchtende Kind in den Falten des Mantels des Engels Schutz sucht. Daß Karl Janßen sich auch mit Glück biblischen Stoffen genähert hat, zeigen die ergreifende Darstellung des Mannes der Schmerzen in dem von der Düsseldorfer Ausstellung

1902 her bekannten Werke »O Haupt voll Blut und Wunden« (Abb. S. 168), sowie das noch persönlichere und reifere Künstlerschaft verratende farbige Majolikarelief über der Kirchentüre in Bethel bei Bielefeld »Christus heilt einen epileptischen Jüngling«, das den flachen Bogen über dem Eingange in idealer Weise ausfüllt und die religiöse Idee des bekannten Lebenswerkes des evangelischen Pastors von Bodelschwingh in meisterhafter Weise wiedergibt (Abb. S. 165).

So steht eine vornehme Künstlerpersönlichkeit vor uns, in deren reichem und vielseitigem Schaffen die religiösen Werke einen bedeutsamen, wachsende Vervollkommnung aufweisenden Bestandteil bilden. Wenn ihre Lebensdaten und Umstände vielleicht nicht so bekannt sind, wie manche ihrer Schöpfungen, so dürfte das einer Bescheidenheit und edlen Zurückhaltung zuzurechnen sein, die, abhold jeder Reklame, die eigene Persönlichkeit nicht auf den Markt tragen und ihre Werke nicht aufdrängen mag. Karl Janßen, Sohn des Malers und Kupferstechers T. W. Th. Janßen, Neffe des Malers J. P. Hasenclever, ist geboren am 29. Mai 1855 in Düsseldorf. Einer Künstlerfamilie entsprossen, fühlt auch er Künstlerblut in seinen Adern und beginnt nach anfänglichen Gymnasialstudien zeichnen zu lernen im Atelier seines Bruders, des späteren Direktors der Kunstakademie, Peter Janßen. 1873 tritt er in die Bildhauerklasse der Akademie als Schüler von Professor A. Wittig ein, worin er durch eine Frieszeichnung »Barbarossas Kreuzzug« den ersten Preis des Wetterschen Stipendiums erringt, wodurch ihm von 1880 bis 1884 ein Aufenthalt in Rom ermöglicht wurde. Nach seiner Rückkehr entstanden zum Teil in Verbindung mit Professor A. Schill und seinem Freunde, dem Bildhauer Jos. Tüshaus, eine Reihe von zum Teil schon oben angeführten Werken. In den neunziger Jahren erhielt er an Stelle seines inzwischen verstorbenen Lehrers Wittig das Lehramt für Bildhauerei an der Akademie seiner Vaterstadt. Allmählich, namentlich nach den für die Öffentlichkeit gelieferten Kunstwerken und seinem Erscheinen auf mehreren Ausstellungen häuften sich die Aufträge für den Künstler, der auch heute noch in gleich geistiger und körperlicher Rüstigkeit und Frische seines Künstlerberufes waltet. Möge er auch weiterhin in einer Zeit, die die Ideale verachtet und die Form zertrümmert einer hehren Kunst dienen, die, von der Schönheit begeistert, an der Form sich zu dem hohen Berufe erzieht, die Menschen zu den Idealen und darunter zu den religiösen als den höchsten emporzuführen.

Josef Herions

KARL RIXKENS

(Abb. S. 169—172 und Beibl. S. 77)

In keinem Zweige der Malkunst stoßen die Ansichten so aufeinander als in der Bildnismalerei. Die größte Rolle spielt in der Regel die Frage, ob das Bild des Dargestellten auch wirklich ähnlich sei. Und über diesem Hin und Her verstrickt man sich dermaßen in reine Äußerlichkeiten, daß man darüber die Kernfrage aller Bildniskunst, die Frage nach der Wiedergabe des Seelischen, also des Zeitüberdauernden, ganz vergißt. So ergeht es heute noch vielen Auftraggebern von Bildnissen. Sie wollen durchaus so gemalt sein, wie sie rein äußerlich aussehen, kurz, photographisch ähnlich. Sie bedenken nicht, daß die Nachwelt mit vollem Recht aus einem kunstvollen Bildnis vor allem auch den Charakter des Dargestellten herauslesen möchte.

Es ist nicht selten vorgekommen, daß Verwandte und Bekannte eines Gemalten dessen Bildnis als sehr gut und ähnlich bezeichneten, während Angehörige die Ähnlichkeit durchaus verneinten. Ein Kind z. B. kennt seinen Vater oder seine Mutter aus jeder Seelenstimmung, sowohl in der Ruhe, als im Affekt. Es zieht gleichsam aus den verschiedensten Ausdrücken das Fazit eines Gesamt-



KARL RIXKENS BILDNIS M. DE L.



KARL RIXKENS RECHTSANWALT K.

ausdrucks, das ihm als Fixum bleibt. Der Außenstehende, also auch der Künstler, lernt den Menschen in der Regel nur aus vorübergehenden Begegnungen kennen. So schwierig nun die Lösung dieser Aufgabe auch sein mag: derjenige Bildnismaler, der es ernst mit seiner Kunst nimmt, betrachtet es immer als seine vornehmste Pflicht, das Geistes- und Seelenleben des Menschen restlos und wahr im Bilde festzuhalten. Alles andere, z. B. die Kleidung und Umgebung, ist ihm Nebensache; ebenso wird er unter diesen Voraussetzungen keine photographische Ähnlichkeit ängstlich anstreben, weil ihm die Hauptsache bleibt, den Geist, das Seelische überzeugend im Bildnis wiederzugeben. Ingres hat das erkannt, indem er von einem guten Bildnis verlangte, daß es auch etwas von einer Karikatur haben müsse, wobei das Wort Karikatur natürlich nicht unter den Begriff des Komischen fallen darf. Sehr wahr bleibt immer noch das Wort Zolas: »Jedes Kunstwerk ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament«, also gesehen und verwirklicht durch das Temperament und Können des schaffenden Künstlers.

Im Grunde genommen müßte jeder, der gemalt sein will, wissen, daß er von Leo Samberger weder photographische Ähnlichkeit, noch auch die Malweise eines Leibl oder Knaus verlangen kann. Auch Karl Rixkens, von dem hier kurz die Rede sein soll, gehört weder zu den dramatisch bewegten Naturen eines Samberger oder Zuloaga, noch auch rechnet er zu denjenigen Künstlern, die um jeden Preis liebenswürdig sein wollen und die man sehr richtig mit dem Namen Salon- oder Hofmaler bezeichnet hat. Als kerniger Niederdeutscher eng mit der heimatlichen Scholle verwachsen, fehlt ihm der Sinn für die italienische Weichheit. Seine Kunst bewegt sich auf der Mittellinie zwischen Franz Hals und Wilhelm Leibl. Er stilisiert seine Personen nicht in auffälliger Weise. Ihm bleibt immer die Hauptsache, im Gesichtsausdruck die Summe der Mimik des Dargestellten festzuhalten. Dieses Ausdrucksproblem löst er manchmal sogar auf Kosten der Farbe.

Rixkens ist ein geborener Bildnismaler. Schon als kleiner Knabe zeichnete er mit roher Kreide Menschen aus seiner Umgebung deutlich erkennbar an die Wand. Immer ist er von der Zeichnung ausgegangen. Aus der Zeichnung entwickelt er in solider traditioneller Weise das Konstruktive von innen nach außen. Darum schätzt er auch heute noch seinen bedeutendsten Lehrmeister Eduard von Gebhardt sehr hoch, obschon man ihm den Gebhardtschüler nicht anmerkt und er sich auch sonst von weniger erfreulichen Begleiterscheinungen der Düsseldorfer Schule gänzlich freigemacht hat. Als



KAKL RIXKENS CARLO CERETTI, DOMODOSSOLA



KARL RIXKENS — DAS TISCHGEBET
Angekauft vom Kunstverein Hannover

echter Bildnismaler betrachtet er es als seine künstlerische Pflicht, das Bildnis auch zu einem Fest für die Augen werden zu lassen. Vor seinen Bildnissen fühlt man, daß sie keine bloßen Abschriften der Natur, sondern »ein Stück Natur« selber sind.

Karl Rixkens hat sich wiederholt, auch jüngst noch, in kleineren Bildniskompositionen versucht, wie er auch sonst eine ganze Reihe prächtiger Studienköpfe und Skizzen nach der Natur geschaffen hat, die in ihrer Naturwahrheit und Lebensfrische überzeugend wirken. So kommt es, daß ihm auch jedes Bildnis zur bildmäßigen Komposition wird, und das wiederum unterscheidet ihn von den Durchschnittsbildnismalern unserer Zeit.

Ein Mensch, der so ehrlich wie Karl Rixkens von der großen Aufgabe der deutschen Kunst denkt, konnte sich niemals zu außerkünstlerischen Konzessionen verleiten lassen. Auch der Umstand, daß er zahlreiche Personen der hohen Aristokratie gemalt hat, ist ihm nicht zum Verhängnis geworden. Immer hat er danach gestrebt, sein Können zu schulen und zu erweitern. Wie alle großen Meister, so hat auch er die vorbildlichen Künstler sowohl in den deutschen Galerien, als in denjenigen Belgiens, Englands, der Schweiz, Italiens und besonders auch der Niederlande aufgesucht und studiert. Letzten Endes geht auch sein Schaffen auf die alten Niederländer zurück.

Karl Rixkens steht im besten Mannesalter. Seine Kunst bewegt sich in aufsteigender Linie. Zwar hat auch ihm der Krieg, wie so manchem Künstler, hier und dort ein Hindernis in den Weg gelegt. Aber, wer vorurteilslos an seine neueren Werke herantritt, der wird bald herausfühlen, daß diese Zeit keine Schatten in seiner Entwicklung zurückgelassen hat und daß er auf seinem Kunstwege rüstig vorwärts schreitet.

Nicht unerwähnt soll auch bleiben der echt niederdeutsche Charakter seiner Kunst, der jüngst selbst im Auslande von ehrlichdenkenden Kunstkritikern anerkannt wurde. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Kunst Karl Rixkens berufen ist, dem deutschen Namen Ehre zu machen.

A. Gotzes-Neuß a. Rhein

DIE GEFAHR DES MISSBRAUCHES DER KIRCHLICHEN DRUCKERLAUBNIS UND PERSÖNLICHER EMPFEHLUNGEN

Gemäß Kanon 1385 des kirchlichen Gesetzbuches dürfen Bilder mit Darstellungen religiösen Inhalts ohne vorherige Prüfung durch die kirchliche Stelle nicht herausgegeben werden. Die Erlaubnis zur Herausgabe solcher Bilder kann entweder der Bischof des Verbreitungsortes oder jener des Druckortes erteilen. Im Kanon 1399 sind ohne weiteres verboten Bilder Christi, Mariens, der Engel



KARL RIXKENS ABT ILDEFONS HERWEGEN (MARIA LAACH) — *Zeichnung*

sind. Die kirchliche Behörde will und wird über diese Grenzen nicht hinausgehen, sie gibt nicht einmal ein Urteil über den positiven Gehaltswert des religiösen Inhaltes, geschweige denn eine Empfehlung oder Anpreisung zum Kaufe, am wenigsten aber will die Approbation in ihrer gewöhnlichen Form als ein Urteil über den künstlerischen bzw. literarischen Wert einer Publikation aufgefaßt werden. Deshalb können auch Publikationen die Druckgenehmigung erhalten, die künstlerisch oder literarisch wertlos sind. Letzteren Umstand können gewissenlose oder ungebildete Geschäftemacher mißbrauchen, indem sie die nüchterne Druckerlaubnis als kirchliche Empfehlung hinstellen und in Klöstern, Seminarien, Pfarrhöfen und frommen Familien arglose und eines persönlichen Urteils nicht fähige Menschen zum Kaufe von Erzeugnissen verlocken, die der Würde der katholischen Religion abträglich sind.

Unter dem Schutze verbreiteter Ablaßgebete, unter dem Deckmantel der Herz-Jesu-Andacht, der Verehrung der hl. Familie und anderer kirchlicherseits geförderter Andachten oder Vereine

und Heiligen oder anderer Diener Gottes, die dem Sinne und den Erlassen der Kirche fremd sind[1]).

Für sich allein besehen, erscheint der Wortlaut dieser Vorschrift allerdings sehr dehnbar, aber man muß ihn im Geiste der Gesamtheit jener Bestimmungen des Codex juris canonici auffassen, welche das Gebiet der bildenden Kunst berühren. Letztere bewegen sich im Rahmen der Pflege der kirchlichen und gottesdienstlichen Dinge und verlangen an den wenigen Stellen, wo sie in das Gebiet der Kunst hinüberreichen, die Beiziehung erfahrener Fachmänner.

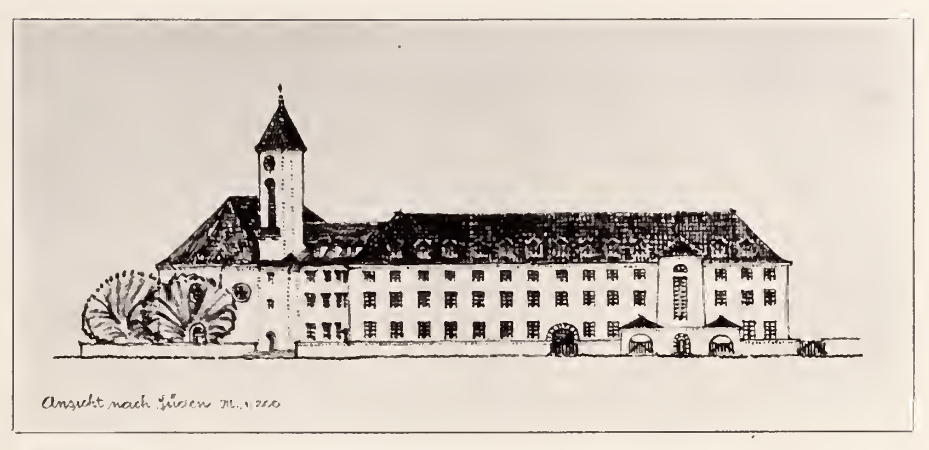
Die Forderung, daß für Herausgabe von Bildwerken mit religiösem Gedankeninhalt die oberhirtliche Approbation eingeholt werde, hat den Zweck, der Verbreitung von Darstellungen einen Damm zu setzen, welche gegen das Dogma und die christliche Moral oder auch gegen das berechtigte, gesunde religiöse Empfinden der Allgemeinheit verstoßen. Somit bedeutet die kirchliche Druckerlaubnis bei Bildern — ähnlich wie bei Gebetbüchern u. dgl. — ein Zeugnis, daß sie nach den drei genannten Richtungen nicht zu beanstanden

werden höchst armselige, von künstlerisch kultivierten Gläubigen abzulehnende Bilder in Massen verbreitet und von denselben Elementen werden bombastische Prospekte versendet, die unter dem Schutzmantel von Gebeten, religiösen Gedichten und einfältigen Erklärungen der für teures Geld angebotenen Bildwerke die Reklame fürs Geschäft besorgen.

Es empfiehlt sich, daß die geistlichen Kreise überall da, wo ein derartiges bedenkliches Geschäftsgebaren auftritt, unverzüglich eingreifen, damit der gerechte Unwille der Gebildeten nicht auch sie treffe.

Ist es schon ein Unrecht an Kirche und Volk, wenn man den Mißbrauch der Frömmigkeit des Volkes beim Verschleiß unzulänglicher Bildwerke nicht offen zurückweist, so wäre es noch ungleich bedauerlicher, wenn Geistliche oder andere Personen, deren Namen »ziehen«, aus übelangebrachter Gutmütigkeit auch noch ihre Unterschrift, ihre Visitkarte u. dgl. zu einer direkten oder indirekten Empfehlung mißbrauchen ließen. Darum Vorsicht im Lobe und Verweigerung von schriftlich niedergelegten Höflichkeiten, die von Unternehmern als Empfehlung ausgebeutet werden könnten! S. Staudhamer

[1]) Vgl. XVI. Jg., S. 220ff.



M. SIMON UND A. WELZENBACHER, PROJEKT FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU
IV. Preis. — Südansicht. — *Text unten*

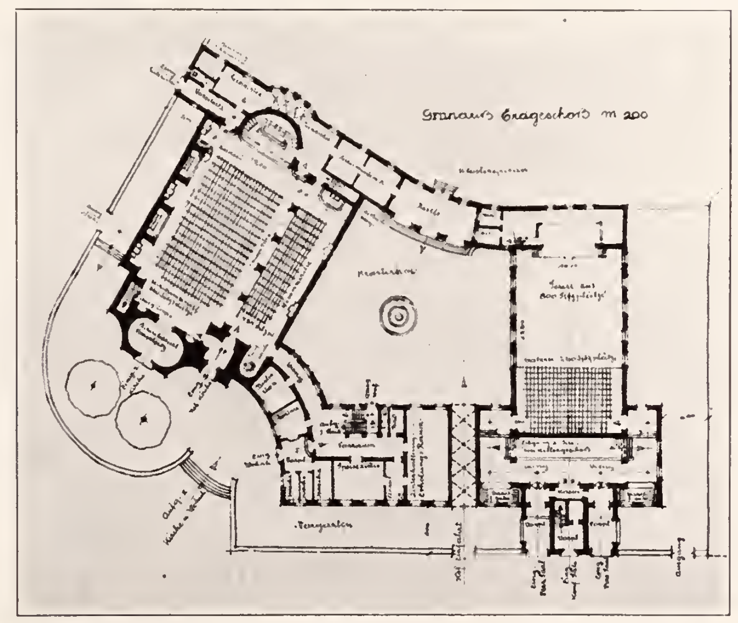
WETTBEWERB FÜR EIN JESUITENKOLLEG IN FRANKFURT a. M.

Abb. S. 173—180

Zur Erlangung von Entwürfen für eine neue Jesuitenkirche nebst Wohnhaus und Saalbau in Frankfurt a. M. schrieb die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst im August 1921 einen Wettbewerb aus, an dem die Beteiligung allen dieser Gesellschaft angehörigen Architekten freistand[1]). Das Baugelände stößt südlich an die »Östliche Fürstenbergerstraße«. Dort unmittelbar benachbart der bewegten Baugruppe des Lessinggymnasiums mit seiner Turnhalle, westlich und nordwestlich an eine andere, noch im Entstehen begriffene Straße, die spitzwinklig in die zuerst genannte mündet. Der Bauplatz hat also eine Gestalt, die auch Entwürfe von freier malerischer Gruppierung ermöglicht. Kirche und Saalbau sollten getrennt bleiben, das Wohnhaus die Verbindung zwischen beiden bilden. Die Kirche sollte aus einem Haupt- und einem Nebenraume bestehen, die an Sonn- und Festtagen vereinigt, an Werktagen getrennt benützt werden können. Die Hauptkirche sollte 450—500 qm mit 350 Sitzplätzen, die Werktagskirche etwa 200 qm mit 130 Sitzplätzen enthalten. Über die Anlage der Nebenräume, Beleuchtung, Beheizung u. s. w. waren Vorschriften im einzelnen gemacht. Saalbau und Wohnhaus sollten über einem Erdgeschosse zwei Stockwerke nebst einer ausgebauten Mansarde bekommen. Der Saal war im Erdgeschoß anzubringen, über ihm Konferenzsäle, Vereinszimmer u. s. f. Der Saal sollte mit seinen Galerien etwa 800 Sitzplätze haben. Genaue Bestimmungen galten schließlich den Räumlichkeiten des Wohnhauses, das unter Klausur bleibt. Das Ganze war als Backsteinputzbau mit mäßiger Verwendung von Haustein gedacht. Die Einlieferungszeit lief am 1. Dezember 1921 ab, die Prüfung und Verbescheidung der eingelieferten Entwürfe — ihrer waren im ganzen 21 — erfolgte durch das Preisgericht am 12. Dezember, worauf die Entwürfe eine Woche in der Aula der Kunstakademie zu München ausgestellt blieben.

Den ersten Preis erhielt Dipl.-Ing. Hans Atzenbeck-München für sein Projekt »I. H. S.« I. — den zweiten die Architekten Michael Simon-München und Alois Welzenbacher-Innsbruck für ihren gemeinsamen Entwurf »Loyola« — den 3. Architekt H. Leitenstorfer-München für Entwurf »B« (mit Variante »A«) — den 4. die Architekten Dominikus Böhm in Offenbach und Martin Weber in Frankfurt a. M. für gemeinsame Arbeit »Jesuitenkirche« — einen weiteren 4. die schon erwähnten Simon und Welzenbacher für ihren gemeinsamen Entwurf »Rhythmus«.

Dem zuletzt genannten Projekte (Abbildungen S. 173) ist nachzurühmen, daß es zu den wenigen gehörte, die sich organisch in die Gestalt der Baustelle einfügten. Rechtwinkligkeit der Anlage war also vermieden, Kirche und Saalbau standen sich in schiefem Winkel gegenüber, der Wohnhausbau lehnte sich mit seinem größeren



M. SIMON UND A. WELZENBACHER, PROJEKT wie oben
IV. Preis. — Grundriß

[1]) Der Wortlaut des Ausschreibens ist auf Seite 1 des Beiblattes im laufenden Jahrgang abgedruckt. — Die Red.

Teile an den letzteren, um dann, einen Knick machend, mit seinem kleineren Teile den Anschluß an die Kirche zu suchen. Dieser kürzere Teil seiner Front, samt der Eingangsfront der Kirche, waren in konvexer Linie gezeichnet, die von der Senkrechten des ganz schlichten Turmes mit seiner bescheidenen Pyramide überragt und betont wurde. Die Gruppierung der Gebäude verhalf dem Hofe zu einer fünfeckigen Form. Die Kirche mit ihrer paradiesartigen Vorhalle besaß rechteckigen Grundriß, die kleine Apsis war kreisrund. Das Ganze trug den Charakter strenger klösterlicher Einfachheit, ging darin aber so weit, daß die an sich äußerst malerische, reizvolle Gruppe nicht zu dem Charakter des bereits vorhandenen Straßen- und Architekturbildes gepaßt hätte, das bei neuen Baugebilden weder zu große Schlichtheit und Altertümlichkeit, noch andrerseits allzu auffallende Pracht verträgt. Erfreulich wirkte »Rhythmus« als Werk warm empfundener Heimatskunst.



DOMINIKUS BÖHM UND MARTIN WEBER, PROJEKT
IV. Preis. — *Text nebenan*

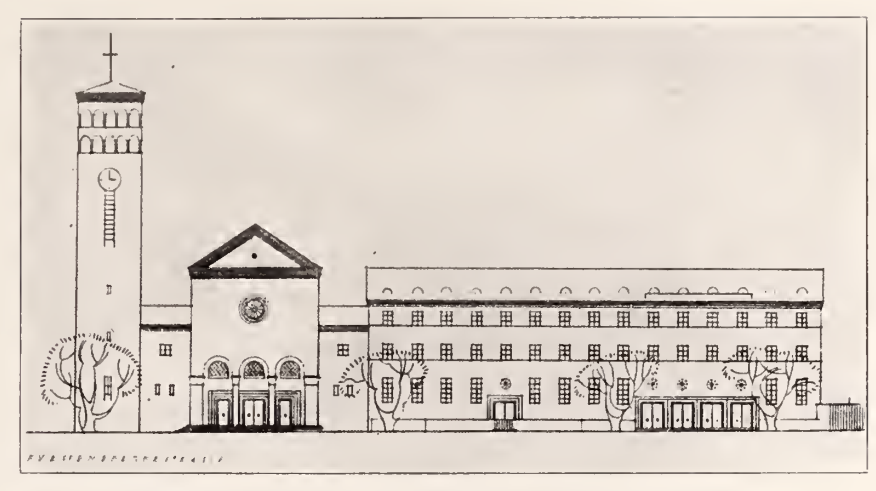
Letzteres Moment fehlte dem Böhm-Weberschen Entwurf »Jesuitenkirche« (Abb. S. 174 und 175). Wohl strebte auch er mit Erfolg nach großer Ruhe und Einfachheit, die durch den Gegensatz gegen die Unruhe der Baugruppe des benachbarten Gymnasiums noch zu besonderer Wirkung gelangte, bediente sich aber dabei der Ausdrucksmittel des frühen italienischen Mittelalters. Neben einer schlichten Pfeilerbasilika mit Giebelfront und Pfeilervorhalle erhob sich an ihrer linken Ecke der viereckige Kampanile mit oberer doppelter Galerie. Der Saalbau stand parallel zur Kirche. In der letzteren herrschte die Anordnung, daß die Nebenkirche vor die Hauptkirche gelegt war, nicht wie sonst fast durchweg, neben sie. Breite, niedere Türen, zwischen ihnen ein hoher vergitterter Halbkreisbogen trennten beides voneinander, gewährten aber auch die Möglichkeit, beide Räume zugleich zu übersehen, ihre Zusammengehörigkeit bewußt zu erhalten, und gaben der Gesamtheit des Innenbildes damit etwas Monumentales. Dieser Eindruck wurde gesteigert durch die Herbigkeit der Linien, bei denen jede Kurve ausgeschlossen blieb, und nur der rechte Winkel, auch beim Chorschlusse, die Herrschaft führte. Dementsprechend war auch die Decke flach.

Projekte von großer Wucht und so außerordentlichem, fast düsterem Ernst zeigte H. Leitenstorfer in seinen Entwürfen (Abb. S. 176). Das Projekt A schuf aus den drei Gebäuden einen einzigen rechten Winkel, indem es Wohnhaus und Saalbau in einer Flucht verlaufen ließ. Die Variante B stellte den Saalbau parallel zur Kirche, gab damit der Gruppe bessere Geschlossenheit und vermittelte namentlich auch einen schöneren Hof. Die lange Front bei A zeigte keinerlei Belebung ihrer Dach- und Hauptgesimslinie, nur die Mitte der Wandfläche war durch einige Pilaster leicht betont. Links schloß sich an dieses lange Gebäude, halbrund kraftvoll hervortretend, von zwei Reihen weitläufig verteilter, in Blenden untergebrachter kleiner Fenster unterbrochen, die Orgelseite der Kirche, die also an ihren breiten Enden in Halbkreisbögen geschlossen war und somit etwas an die Gestaltung zweichöriger Kirchen des Mittelalters erinnerte. Die Folge dieser Anlage war zwar eine malerische Wirkung, die gegenüber der großen Ruhe der übrigen Bauteile notwendig war, andrerseits eine nicht ganz zweckentsprechende Anordnung der Eingänge. Die Variante B milderte bei der Kirche mit Hilfe zweier kleiner spitzer Türmchen und anderer Dinge den großen Ernst. Da die Nebenkirche in die Verlängerung der Hauptkirche gelegt ist und der Altar der ersteren an das südliche Ende des von Nord nach Süd gehenden Raumes, so wenden die Leute bei alleiniger Verwendung der Nebenkirche dem Hauptaltare die Seite zu. Damit aber das Gestühl bei gleichzeitiger Benützung beider Räume auch für die Hauptkirche dienen kann, wird es auf einer Drehscheibe festgemacht und bei Bedarf gedreht.

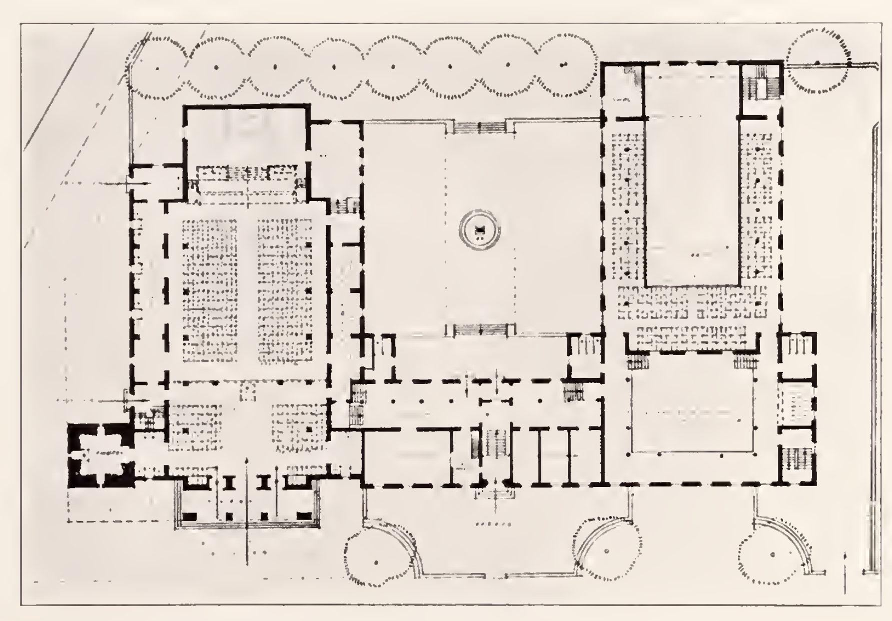
Der Entwurf »Loyola« der Architekten Simon und Welzenbacher ließ bei der Hauptfront an der Fürstenbergerstraße die drei Bauten recht klar sich voneinander abheben in der Weise, daß die Front des mittleren Teiles (des Wohnhauses) kräftig hinter der der beiden andern zurücktrat (S. 177 und 178). Der recht malerische Entwurf übte eine schöne Wirkung. Die etwas kurz geratene Kirche hatte eine niedrige, breite Front mit einer durch die Eingänge charakterisierten Dreiteilung, ihre Mitte bekrönt mit einem flachen Giebel, die Ecken stark hervorgehoben durch zwei achteckige Barocktürme, zwischen denen das Dach mit einer Balustrade geschmückt war. Die Nebenkirche war rechts neben die Hauptkirche gelegt, durch Klapp- oder Versenktüren von ihr getrennt. Der etwas gedrückten Form der Kirchenfront entsprach auch der Charakter des Innenraumes mit seiner abgestuften Kassettendecke. Der Chor der Kirche war allzu stark eingezogen und klein, im Halbrund geschlossen. Von den Gebäuden auf drei Seiten begrenzt zeigte sich der Hof. Er war durch Kreuzgänge besonders malerisch gestaltet, die ihn an den Längswänden der Kirche und des Saalbaus, sowie an seiner vierten, dem Wohnhause gegenüberliegenden Seite einfaßten.

Der mit dem 1. Preise ausgezeichnete Entwurf H. Atzenbecks »I. H. S.« (S. 178 bis 180) zeigte in der Gesamtanlage Ähnlichkeit mit dem soeben zuletzt beschriebenen. Als äußeren Vorzug darf man anerkennen, daß er geeignet ist, sich dem Stadtbilde weder als drückendes Prunkstück, noch gleich einem Reste der Vergangenheit, sondern recht natürlich einzufügen, die dort schlummernden Keime und Kräfte zu entfalten und in monumentaler Gehobenheit zum Ausdruck zu bringen. Die Gestaltungsformen im Sinne historischer Überlieferung machten sich auch hier geltend. Das Barock erscheint für dergleichen Aufgaben noch immer als der einzig sinngemäße Stil — womit nicht gesagt sein soll, daß Lösungen gleich den beiden »Rhythmus« oder »Loyola« nicht unter anderen äußeren Bedingungen städtebaulich den Vorzug verdienen können. Allermodernste Auffassungen, wie sie ebenfalls vereinzelt bei diesem Wettbewerbe auftraten, vermögen den Charakter einer, wenn auch unbewußten, Religionsfremdheit nicht zu verleugnen. Das widerstrebende Gefühl, mit dem derlei Gebilde den christlichen Beschauer zu erfüllen pflegen, hat seinen Grund keineswegs in alt eingewurzelten Rückständigkeiten ästhetischer Anschauungsweise. — Zu dem Atzenbeckschen Entwurfe zurückkehrend, gedenken wir der klaren Eleganz seiner Formen, seiner einfachen, dabei doch als vornehme Zier wirkenden Monumentalgestalt. An eine lange, schlichte Gebäudelinie schloß sich die Front der Kirche, ihre Fläche sanft konvex hervortretend, die Ecken mit niedrigen viereckigen Türmen besetzt. Das Innere der Kirche war dreischiffig, ihr Chor über Halbrund, von einer Kuppel überwölbt, das Schiff reich ausgestaltet, die flache Decke getragen von einer sie rings umspannenden Wölbung mit Stichkappen über den Fenstern. Die Werktagskirche bildete an der Feiertagskirche einen Nebenraum, gleichsam ihr rechtes Seitenschiff. Der Chor der kleineren Kirche war eine halbrunde Apsis. Malerisch gestaltet war auch der äußere Zugang zu dem Saalbau mit Hilfe einer doppelläufigen Freitreppe. Der Kostenanschlag schloß mit rund 528000 M. ab.

Auch unter den Entwürfen, die keine Preise erhalten konnten, befanden sich mehrere von sehr beachtenswerten Eigenschaften, wie denn überhaupt das Ergebnis des Wettbewerbes als entschieden günstig bezeichnet werden darf. Von den nicht prämiierten tüchtigsten Arbeiten dürfen wenigstens drei hier noch kurz beschrieben und gewürdigt werden. — Einer von diesen (mit dem Kennworte »Platzform«) zeigte schlicht monumentale Gestalt. Die zweitürmige Kirche mit der daranstoßenden Nebenkirche erhob sich hinter dem langen Klostergebäude, eine Anlage, die nicht als günstig zu bezeichnen war. Die Kosten waren auf 785000 Mark berechnet. — Große Rokokopracht entfaltete der Entwurf »Weihnachten 1921«. Die Gebäude erinnerten an Schloßbauten des 18. Jahrhunderts. Ein Turm mit prächtiger Haube überragte die Kirche, deren Achse mit Rücksicht auf die Zeichnung der Baustelle spitzwinklig gegen die der andern Gebäude verlief. Das schmuckreiche Innere zeigte Wölbung mit Stichkappen. Die Werktagskirche bildete den typischen Nebenraum. Die Gesamtkomposition, der Vorzüge nicht abzustreiten waren, entbehrte doch der rechten inneren Festigkeit und jener Abgeklärtheit, die dem klösterlichen



DOMINIKUS BÖHM UND MARTIN WEBER, PROJEKT FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU. IV. Preis. — Südansicht



DOMINIKUS BÖHM UND MARTIN WEBER, PROJEKT FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU. IV. Preis. — Grundriß



H. LEITENSTORFER, PROJEKT A FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU
III. Preis. — Perspektive Ansicht. — *Text S. 174*

Zwecke der Anlage angemessen gewesen wäre. Gerade das Vorbild echter alter Rokokobauten hätte in dieser Beziehung wegweisend dienen können. Trotz des Aufwandes sollten die Baukosten 645000 M. nicht übersteigen. — Endlich sei noch des im Barockstil gehaltenen Entwurfes »Dante« gedacht. Große, ruhige Monumentalität war ihm eigen. Der Zweck sprach sich in dem Ernste der Anlage wie des Gesamtcharakters der Formen klar aus. Die Kirche zeigte Bekrönung mit einem kleinen Dachreiter; zwei Türme flankierten den Eingang, das Innere zeigte Tonnengewölbe mit Stichkappen und flachbogigen Chorschluß. Die Werktagskirche stand an Größe der Hauptkirche zu sehr nach. Der Saalbau war nicht unerheblich länger als die Kirche, wodurch sich das Ganze der Baustelle leidlich anpaßte.

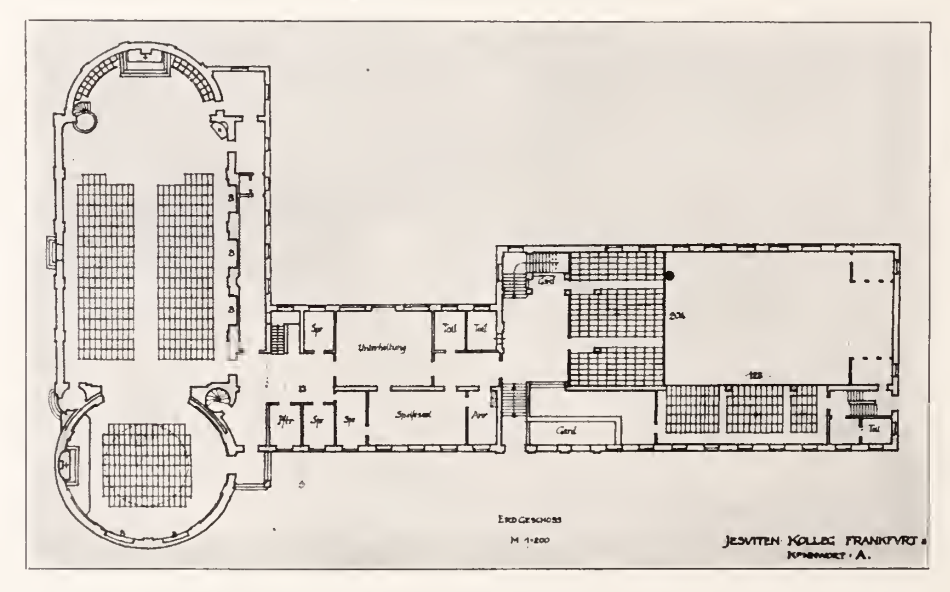
Wir dürfen annehmen, daß nicht nur die Architekten, sondern auch die Kunstfreunde ohne Unterschied das Ergebnis des vorstehend besprochenen Wettbewerbes mit Spannung studieren. Es ist geeignet, die Wertschätzung der Architektur als einer schwierigen und hohen Kunst zu steigern. Doering

JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Unter dem Protektorate Sr. Eminenz des Kardinals Dr. Michael von Faulhaber

In der Residenz zu München, Eingang Max-Joseph-Platz. Täglich bis Ende September von 9—6 Uhr.

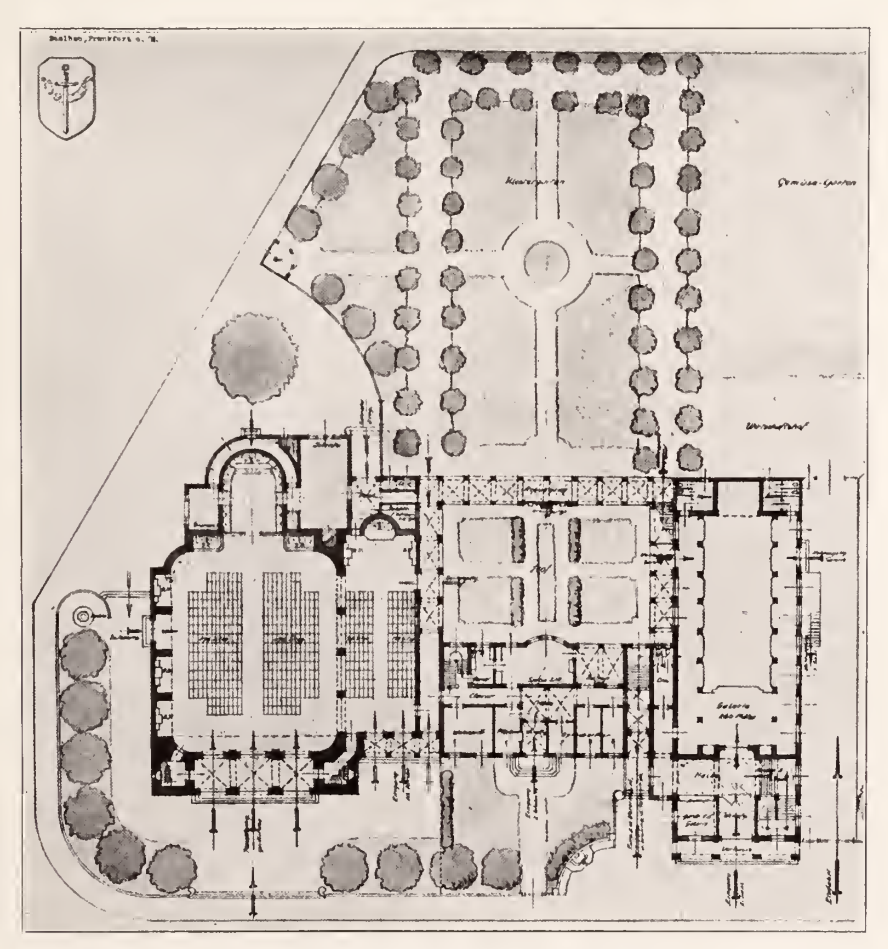
In der Ausstellung sind 139 Künstler mit 524 Arbeiten aus allen Gebieten der christlichen Kunst vertreten. Der Katalog enthält 32 sehr schön ausgeführte Abbildungen. Dadurch bleibt er den Besuchern eine dauernde liebe Erinnerung an den Genuß, den ihnen die Originale bereiteten. An Hand dieser schmucken Gabe können die Förderer der Sache der christlichen Kunst dem Ausstellungsunternehmen und der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst neue Freunde zuführen. Die Auswahl der Werke erfolgte durch Männer von unantastbarem künstlerischem Ansehen und abgeklärten künstlerischen Grundsätzen.



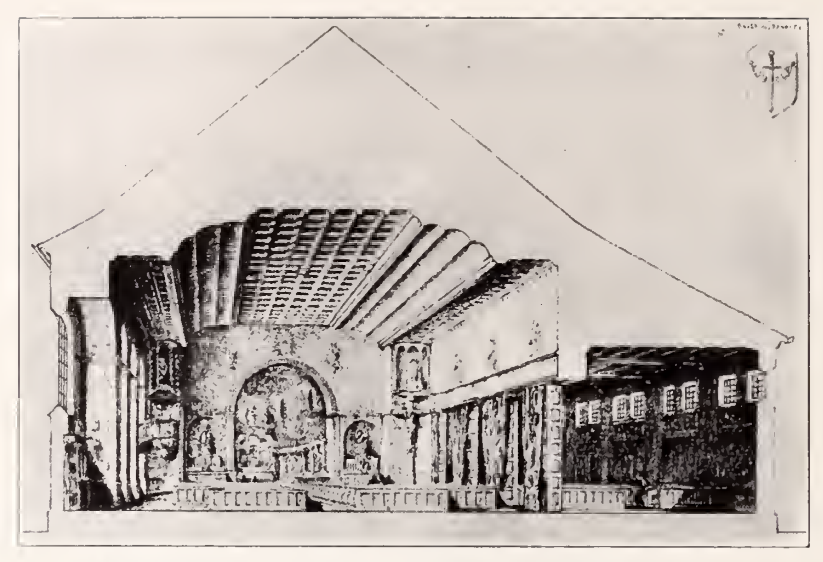
H. LEITENSTORFER, PROJEKT A FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU
III. Preis. — Grundriß



MICHAEL SIMON UND ALOIS WELZENBACHER, PROJEKT FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU
II. Preis. — Ansicht auf der Südseite. — *Text S. 174*

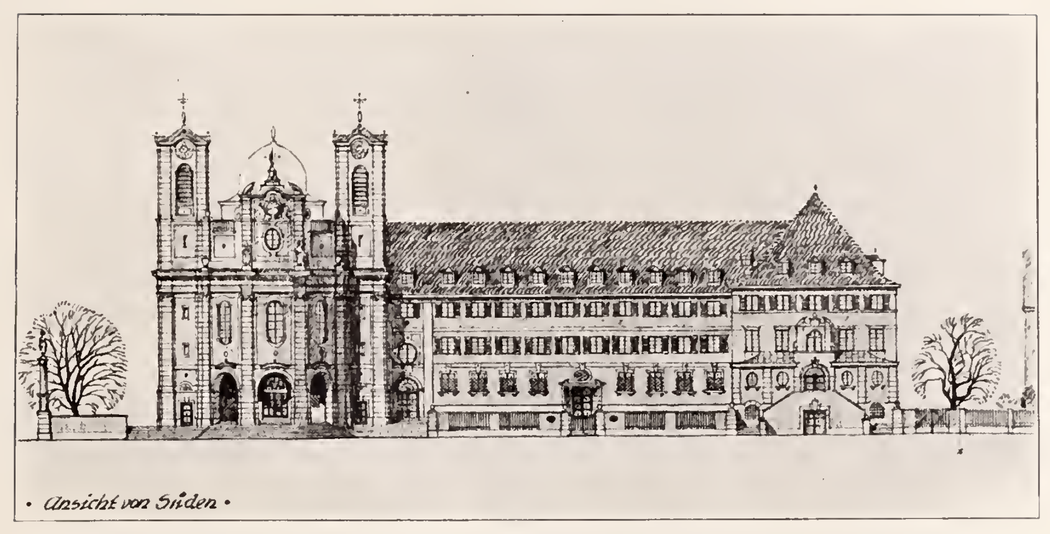


M. SIMON UND ALOIS WELZENBACHER, PROJEKT FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU. II. Preis. — Grundriß



M. SIMON UND A. WELZENBACHER. — PROJEKT wie S. 177
II. Preis. — Innenansicht der Kirche. — *Text S. 174*

HANS ATZENBECK, PROJEKT FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU IN FRANKFURT
I. Preis. — Grundriß. *Text S. 175*

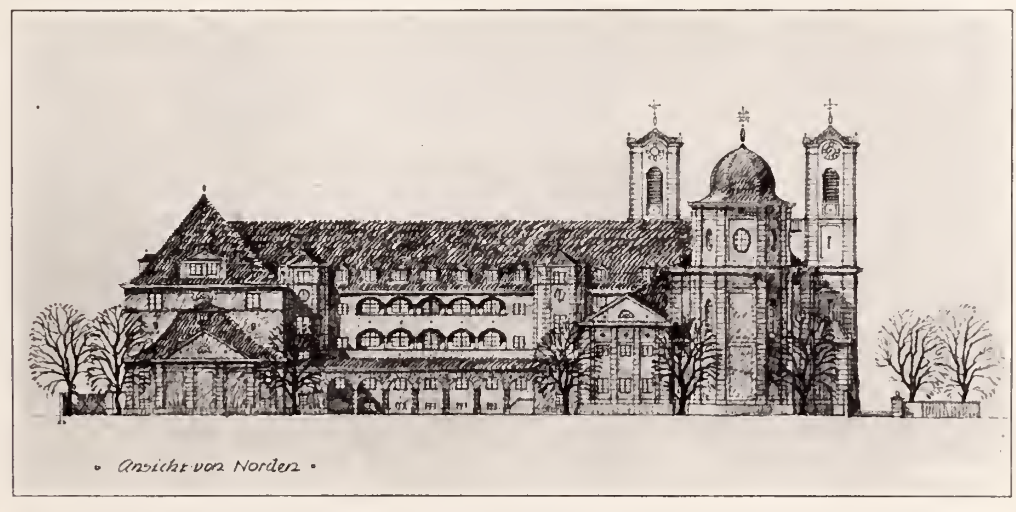


HANS ATZENBECK, PROJEKT FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU IN FRANKFURT
I. Preis. — Südseite. *Text S. 175*

ZUM BEGINNE DES XIX. JAHRGANGES

Am Schluß des laufenden Jahrganges schauen wir mit Dank zurück auf den schweren Anfang und die ihm gefolgte verheißungsvolle Entwicklung, welche »Die christliche Kunst« bald nahm, auch auf die harten Prüfungen der Kriegsjahre, über die uns die Treue der Abnehmer zum Segen der christlichen Kunst und ihrer Vertreter hinweghalf. In der jüngsten Zeit aber türmt sich die Sorgenlast angesichts bedauerlicher Beobachtungen. Wir können nicht annehmen, daß der Idealismus auch im Kreise der christlichen Kunstfreunde zurückgeht; das darf nicht eintreten. Nur zu gut kennen wir aus eigenster Erfahrung die Bedrängnis, welche das Elend der Zeit gerade über so viele edelgesinnte Kreise gebracht hat. Aber sollten für die bitter Heimgesuchten, die sich schon seit langem die gewöhnlichen Lebensgenüsse versagten, um etwas zur Bestreitung der Auslagen für geistige Freuden zu erübrigen, keine genügende Zahl aus den Vielen einspringen, denen ihr ausreichendes gesichertes Einkommen den Kampf um das tägliche Brot erspart?

Sollten unter den vielen Millionen Katholiken des In- und Auslandes nicht genug Geistliche und Laien zu finden sein, um den ungeschmälerten Fortbestand, oder sagen wir lieber, den Wiederaufbau der einzigen katholischen allgemeinen Kunstzeitschrift deutscher Zunge sicherzustellen? Man sage nicht: »Auf mich Einzigen kommt es nicht an.« Nein, jeder, der bewußt ab-



HANS ATZENBECK, PROJEKT FÜR KIRCHE, WOHN- UND SAALBAU IN FRANKFURT
I. Preis. — Rückseite (Norden). — *Text S. 175*



HANS ATZENBECK, PROJEKT wie S. 179
I. Preis. — Innenansicht der Kirche

seits steht, obwohl er mittun könnte, begeht ein bedauerliches Versäumnis und jeder einzelne, der dabei bleibt oder neu hinzutritt, stärkt das Ganze und trägt einen wertvollen Stein zum Baue bei, der die dringend notwendige Vertretung und Verteidigung der christlichen Kunst im Bereiche des christlichen Geisteslebens bezweckt. Wir verweisen auf die zahlreichen Kunstzeitschriften, die in anderen Lagern bei luxuriöser Ausstattung und sehr hohem Abonnement und zum Teil recht minderwertigem Inhalt erscheinen. Sollen wir uns an ihrer Seite sehen lassen können, sollen wir imstande bleiben, das sich fortwährend erweiternde Arbeitsgebiet der »Christlichen Kunst« einigermaßen zu erschöpfen, so müssen wir auf eine große Abnehmerzahl rechnen dürfen, die uns nicht allein — und schließlich vergebens — Opfer bringen läßt, sondern uns die Lasten tragen hilft; denn die Herstellungskosten sind enorm und schwellen täglich an, der Bezugspreis aber äußerst gering, weil wir nicht Geld gewinnen, sondern einer großen Sache dienen wollen.

Gewiß sind die wirtschaftlichen Fragen zur Zeit obenan. Man sagt: »Zuerst leben, dann philosophieren!« Aber was wird das für ein Leben werden, das nicht von Idealen getragen und verklärt ist? Und glaubt man denn, daß die Religion unter den gegenwärtigen Kulturverhältnissen wieder in weiten Schichten der Gebildeten und in den Volksmassen tonangebend wird, daß sie inmitten der Fährlichkeiten des nach dem Materialismus hindrängenden »Wirtschaftslebens« wieder die Führung übernehmen wird, wenn wir sie den Menschen nicht auch durch die großen allgemein menschlichen, von der Religion geadelten Kulturblüten liebwert machen, zu denen in erster Linie die christliche und jede gute Kunst gehört? Die Kunst ist da als ein Stück Kultur, sowohl Ergebnis der Kulturzustände als auch sie mitbildend und mitumformend. Verurteilung einer schlechten Kunst macht nichts anders, wohl aber muß eine verständnisvolle Pflege der guten Kunst, Förderung der christlichen Künstler, deren wir in Fülle besitzen, Anteilnahme an ihrem segensreichen Schaffen das Angesicht der Kunstverhältnisse verschönen, heiligen.

Vertrauend auf die Werbearbeit unserer Freunde werden wir in den 19. Jahrgang eintreten.

S. Staudhamer



HANS ATZENBECK, PROJEKT wie S. 179
I. Preis. — Perspektive Ansicht

WETTBEWERB

zur Erlangung von Entwürfen für eine neue Kirche mit Wohnhaus und Saalbau

In Frankfurt am Main soll eine neue Ordenskirche der P. P. Jesuiten mit Wohnhaus für die Ordensangehörigen und einem Saalbau errichtet werden.

Zur Erlangung von Entwürfen für diese Baugruppe wird unter den der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst angehörigen Architekten ein Wettbewerb ausgeschrieben[1]).

I. Die Lage des Bauplatzes ist auf dem Lageplan ersichtlich. Der Baugrund fällt von Norden nach Süden um etwa 3½ m ab. Er grenzt auf der Südseite an die 20 m breite Fürstenbergerstraße, westlich und nordwestlich an eine neu entstehende Straße; östlich tritt an ihn das Lessinggymnasium mit seiner Turnhalle bis auf 5 m heran. Für die Bebauung kommt der südliche Teil in Betracht, während der nördliche für den Klostergarten bestimmt ist. Die Breite des Bauplatzes an der Fürstenbergerstraße, an welche die Front der Gebäudegruppe zu liegen kommt, beträgt 87 m. Die Gebäudefront muß an der Südseite 6 m, an der West- und Nordwestseite 5 m hinter die Straßenbegrenzungslinie gelegt werden. Das Klostergebäude soll die Mitte einnehmen, rechts davon soll der Saalbau, links die Kirche angebracht werden. Die Einordnung des Turmes bleibt dem Ermessen des Architekten überlassen.

Sollte ein Künstler imstande sein, die Bauaufgabe durch eine andere Gruppierung besser zu lösen, so ist die Abweichung von vorstehenden Programmpunkten zur Gestaltung der Baugruppe kein Grund, das Projekt vom Wettbewerb auszuschließen.

Ein Lage- und Bauplatzplan sind gegen Entrichtung der Herstellungskosten (10 M.) von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (München, Karlstraße 6) zu beziehen.

II. Stil. Die Formgebung steht frei, nur werden mittelalterliche Stilarten nicht gewünscht. Es ist im Äußeren auf vornehme Ruhe und Würde und gute Gruppierung zu sehen. Das Hauptgewicht wird auf das Innere gelegt nach der schönheitlichen und praktischen Seite hin.

III. Die Kirche. 1. Raumeinteilung. Es sollen eine Haupt- und eine Nebenkirche so miteinander verbunden sein, daß sie sowohl zusammen als auch getrennt voneinander benützt werden können: ein größerer Hauptraum (Presbyterium mit Schiff) und ein kleinerer seitlicher Raum, der sich als Seitenschiff oder Kapelle an den ersteren anlehnt, aber von ihm abgeschlossen werden kann. An Sonn- und Festtagen sollen beide Teile für den Gottesdienst wie ein einziger Raum verfügbar sein, während an den Werktagen nur der kleinere Nebenraum benützt und vom größeren schalldämpfend und wärmesparend abgesperrt werden soll, wofür technisch und ästhetisch einwandfreie Vorschläge zu machen sind.

Es dürfte sich empfehlen, den kleineren Kirchenraum so zum Wohngebäude zu legen, daß er von diesem zu erreichen ist, ohne daß man das Freie betreten muß.

2. Der Raum der großen Kirche soll 450 bis 500 □m mit 350 Sitzplätzen enthalten (keine Kinderplätze). Die kleinere Kirche soll ungefähr 200 □m mit 139 Sitzplätzen, einem schmalen Gang und geräumigen Plätzen für Beichtstühle vorsehen.

3. Lichtzufuhr. Die Beleuchtung soll im Chor nicht von vorn kommen, sondern seitwärts eingeführt werden.

4. Altäre—Kanzel—Beichtstühle. Der Hauptkirchenraum soll einen Hochaltar und zwei Seitenaltäre erhalten. Die Kanzel muß auf der Evangeliumseite vor allen Bänken stehen.

Der Hauptraum soll drei, der Nebenraum zwei Beichtstühle besitzen.

5. Eingänge. Für genügende Zugänge sowohl zum größeren Kirchenraum, als auch zu dem an den Werktagen allein benützten kleineren Raum ist zu sorgen. Kirche und Orgelbühne soll vom Wohnhaus aus zugänglich sein.

6. Nebenräume. Willkommen wäre ein paradiesartiger Vorplatz vor dem Hauptraum der Kirche, etwa unter der Orgelbühne. Um das Presbyterium sollen sich die Sakristei, eine Paramentenkammer, eine Beichtkammer für Schwerhörige und andere Räume zur Aufbewahrung von Gegenständen gruppieren. Unter der Sakristei soll ein kleiner kühler Keller vorgesehen werden.

7. Beheizung. Die Kirche sowie die übrigen Räume der gesamten Anlage sollen durch eine Zentralheizungsanlage geheizt werden.

IV. Der Saalbau. Gemäß baupolizeilicher Vorschrift dürfen Saalbau und Wohnhaus ein Erdgeschoß und zwei Stockwerk hoch geführt werden, die Mansarde darf ausgebaut werden.

Der Saalbau hat aufzunehmen: 1. einen großen Saal, 2. darüber zwei Konferenzzimmer und einige kleinere Zimmer, 3. im oberen Stockwerk die Bibliothek und kleinere Wohnzimmer, 4. in der Mansarde kleinere Einzelzimmer.

Der große Saal ist zu unterst zu legen, er soll das Keller- und Erdgeschoß einnehmen, etwa 12=14 m breit sein und einschließlich der Galerien 800 Sitzplätze bieten. Der Haupteingang ist nach Süden zu legen. Gegenüber dem Haupteingang soll der Saal eine kleine Vereinsbühne (nicht über 4 m tief) mit den nötigen Nebenräumen haben. Für gute Zugänge, Garderobe, Aborte u. dgl. ist zu sorgen.

In baupolizeilicher Hinsicht ist zu beachten, daß die Fenster vom Nachbargrundstück einen Abstand von 6 m haben müssen und daß im Saal der Raum über und unter den Galerien mindestens 2,80 m betragen muß. Der Saal muß an den zwei Längsseiten Ausgänge haben. Die ins Freie führenden Türen müssen mindestens je 2 m breit sein. Es besteht auch die Bestimmung, daß zwischen Saal und Wohnräumen eine feuerfeste Decke zu ziehen ist. Treppen und Saalausgänge müssen breit sein.

Von den über dem großen Saal liegenden Konferenzsälen soll der eine ungefähr 200, der andere etwa 100 Personen fassen. Der übrigbleibende Raum in diesem Stockwerke ist für kleinere Vereinszimmer und an der Seite, welche an das Wohngebäude stößt, zu Wohnzimmern für Ordensangehörige zu verwenden. Auf gute Zugänge ist Bedacht zu nehmen.

Das oberste Stockwerk soll eine etwa 10 m lange, aber schmale Bibliothek und Wohnzimmer erhalten. Die Räume des mittleren und oberen Stockwerkes sollen sowohl vom Mittelgebäude als auch von außen her zugänglich sein.

Zu beachten ist, daß der Saalbau in erster Linie aufgeführt und wohl provisorisch für den Gottesdienst und für Wohnzwecke Verwendung finden wird.

Der Mansardenstock soll Wohnzimmer enthalten, dabei sollen zwei Einzelwohnungen für

[1]) Am Wettbewerb kann sich nur beteiligen, wer am Tage des Erlasses des Ausschreibens bereits Mitglied war. — D. Red.

Küster und Hausmeister zu je drei Zimmern und Küche vorgesehen werden.

V. Das Wohnhaus der Patres. Es liegt in der Mitte der Baugruppe (vgl. I) mit eigenem Eingang. Das Erdgeschoß soll folgende Räume enthalten: ein Pförtnerzimmer, drei kleine Sprechzimmer, ein geräumiges Speisezimmer, neben diesem die Küche und sonstige Bequemlichkeiten. Unter demselben sind ausreichende Kellerräume vorzusehen, die allenfalls unter der Kirche sich fortsetzen können. Wenn nötig, kann auch Küche und Badezimmer im Kellergeschoß sein.

Den ersten und zweiten Stock haben zweifenstrige Zimmer für die Patres einzunehmen; sie sollen nicht sehr hoch sein, jedes derselben soll ungefähr 6 m Breite an der Hausfront und 5 m Tiefe besitzen. Die Zimmer sollen nach Norden auf einen luftigen Gang ausmünden. Im ganzen sind im Wohn- und Saalbau 10 Zimmer für die Patres und einige kleinere Zimmer anzubringen.

An der Straße sind keine Balkone anzubringen, dagegen wird nach der Gartenseite ein geräumiger gedeckter Balkon gewünscht.

Das ganze Wohnhaus der Patres soll unter Klausur sein und eine eigene Treppe haben. Sprechzimmer müssen, Bibliothek darf außerhalb, jedoch in der Nähe der Klausur sein. Ein Erholungs- und Unterhaltungsraum in der Nähe des Speisezimmers ist erwünscht.

VI. Heizung. Saal und Wohnhaus erhalten eine einheitliche Zentralheizung, der allenfalls auch die Kirche angeschlossen wird (vergl. III. 7).

VII. Baukosten, Als Baumaterial kommt Backstein mit Verputz und mäßige Verwendung von Haustein in Betracht.

Die Berechnung der Baukosten hat zu erfolgen nach Kubikmetern umbauten Raumes von der Kellersohle bis Hauptgesims der Dachkante. Es ist der Friedenspreis zugrunde zu legen: a) für die Kirche mit 20 Mk., b) für den Turm mit 30 Mk., c) für Wohnhaus und Saalbau mit 23 Mk.

VIII. Vorzulegende Skizzen. 1. Grundrisse, Längen- und Querschnitte sämtlicher Gebäude im Maßstabe 1:200. 2. Je eine Ansicht nach Norden, Osten und Süden im Maßstabe 1:200. 3. Eine perspektivische Außenansicht und eine perspektivische Innenansicht der Kirche. 4. Ein Lageplan im Maßstabe 1 : 1000. An Stelle der perspektivischen Außenansicht kann auch ein Modell im Maßstabe 1 : 1000 eingereicht werden.

IX. Einlieferungszeit. Die Entwürfe sind bis zum 1. Dezember 1921, abends 6 Uhr, an die Geschäftsstelle der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (München, Karlstr. 6) einzusenden, bzw. nachweislich vor diesem Termin der Post zu übergeben. Den mit einem Kennwort versehenen Entwürfen ist in einem verschlossenen Umschlage, der außen das gleiche Kennwort tragen muß, Name und genaue Adresse des Verfassers beizufügen. Die Ein- und Rücksendung der Entwürfe erfolgt auf Kosten und Gefahr des Eigentümers.

X. Preise. Für Preise stehen 15 000 M. zur Verfügung. Es sind fünf Preise in Aussicht genommen. Ein erster Preis zu 5000 M. Ein zweiter Preis zu 4000 M. Ein dritter Preis zu 3000 M. Zwei Preise zu je 1500 M. Das Preisgericht behält sich vor, die Beträge auch anders zu verteilen.

XI. Preisgericht. Das Preisgericht setzt sich zusammen aus der Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst für das Jahr 1921, zwei Vertretern der Vorstandschaft und vier zugewählten Herren. Es besteht aus den Architekten: Prof. Richard Berndl, Prof. Herm. Buchert, Prof. Robert Graschberger, Prof. Herm. Selzer; den Bildhauern: Hans Faulhaber und Valentin Kraus; den Malern: Felix Baumhauer und Franz Fuchs; den Kunstfreunden: Kurat Ludwig Heilmaier und Hauptkonservator Dr. Felix Mader; den Herren: Prof. Georg Busch, Bildhauer; Geistl. Rat Msgr. Sebastian Staudhamer, Stiftskanonikus; P. Joseph Kreitmaier, S. J., und Superior P. Julius Vanvolxem, S. J.

XII. Ausstellung, Eigentumsrecht, Rücksendung. Es ist beabsichtigt, die Entwürfe ungefähr 8 Tage in München öffentlich auszustellen.

Die preisgekrönten Entwürfe gehen in den Besitz der Ordensniederlassung der P. P. Jesuiten in Franktfurt über; das geistige Eigentum verbleibt den Künstlern. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst besitzt das Recht, die prämiierten Entwürfe in der Zeitschrift »Die christliche Kunst« oder in einer eigenen Publikation zu veröffentlichen.

Etwaige Beschwerden müssen bis zum 25. Januar 1922 angemeldet sein. Von jenen Entwürfen, welche am 5. Januar 1922 noch nicht abgeholt sind, werden durch eine Vertrauensperson die Briefumschläge geöffnet, um die Rücksendung zu ermöglichen, welche nach diesem Termin auf Kosten und Gefahr der Eigentümer erfolgt.

München, den 8. August 1921.

Die Vorstandschaft
der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

WETTBEWERB
für ein Friedhofsdenkmal

Am 6. Mai 1919 wurden 21 Mitglieder des katholischen Gesellenvereins St. Josef in München, als Spartakisten denunziert, in ihrem Vereinslokal, wo sie ein Theaterstück einübten, verhaftet und in das Haus Nr. 5 am Karolinenplatz abgeführt, um dort nach verschiedentlichen Mißhandlungen ohne Verhör im Keller erschossen zu werden. Diesen unschuldigen Opfern der Revolution soll im westlichen Friedhof, wo sie ein gemeinsames Grab gefunden haben, ein würdiges Denkmal errichtet werden. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst schreibt unter ihren Mitgliedern[1]) für den Gesellenverein St. Josef einen Wettbewerb aus zur Erlangung von geeigneten Entwürfen für ein dem Empfinden des katholischsn Gesellenvereins entsprechendes Denkmal. Es ist zu berücksichtigen, daß das Denkmal einen durchaus religiösen Charakter tragen soll. Aus dem Kreise der Angehörigen der Gesellen sind verschiedene Anregungen für eine religiöse Idee gegeben worden, so zum Beispiel: Kruzifixus, Pietà, St. Joseph. Es steht jedoch den Künstlern völlig frei, auch andere geeignete religiöse Gedanken zu verwerten. Die Wahl des Ausführungsmateriales bleibt dem Künstler anheimgestellt: es können Mauerwerk, Stein, Holz oder einzelne der genannten Materialien vereinigt zur Verwendung kommen. Die getroffene Materialwahl muß im Entwurf zum Ausdruck kommen.

Die künstlerischen Vorschläge haben sich auch auf die gärntnerische Ausgestaltung des Grabplatzes zu erstrecken.

[1]) Am Wettbewerb kann sich nur beteiligen, wer am Tage des Erlasses des Ausschreibens bereits Mitglied war. — D. Red.

Als Unterlagen werden dem Ausschreiben[2]) beigegeben: 1 Lageplan des Grabplatzes im Maßstab 1:200 und 1 Abbildung desselben im Text.

An Zeichnungen bezw. Modellen werden verlangt: 1. ein Lageplan im Maßstab 1:20 mit eingezeichnetem Denkmal und gärtnerischer Ausgestaltung des Platzes, 2. eine Modellskizze des Denkmals im Maßstab 1:10, 3. ein Kostenanschlag, in dem sich der Künstler zur Ausführung des Denkmals um den Gesamtbetrag von 40000 M. verpflichtet. Der genannte Betrag darf keinesfalls überschritten werden. In dem Betrag von 40000 M. sind nicht mitinbegriffen: a) der Transport des fertigen Denkmals zum Aufstellungsplatz, b) die Kosten der Aufstellung des Denkmals, c) die gärtnerische Ausgestaltung des Grabplatzes. Im Kostenanschlag sind nähere Angaben über das in Aussicht genommene Material zu machen. Zieht es ein Künstler vor, anstatt des unter Ziff. 1 verlangten graphischen Lageplanes eine plastische Modellskizze im Maßstab 1:20 der Gesamtanlage einzuliefern, so steht dem nichts im Wege; eine graphische Darstellung des Lageplanes erübrigt sich dann von selbst.

Die Entwürfe sind mit einem Kennwort zu versehen. Es ist ihnen ein verschlossener Briefumschlag beizugeben, der außen das gleiche Kennwort trägt und innen die deutliche Angabe des Namens und der genauen Adresse des Verfassers enthält.

Die Entwürfe sind bis zum 15. Oktober 1921, mittags 12 Uhr, an die Deutsche Gesellschft für christliche Kunst einzusenden. (Studiengebäude des Bayer. Nationalmuseums, München, Prinzregentenstr. 3.) Das Preisgericht setzt sich zusammen aus folgenden Herren: Professor G. Albertshofer, Bildhauer; F. Baumhauer, Kunstmaler; Professor H. Buchert, Architekt; Fr. X. Fuchs, Kunstmaler; Professor R. Graschberger, Architekt; Kurat Ludwig Heilmaier; Aug. Schädler, Bildhauer; Professor H. Selzer, Architekt; Professor H. Wadere, Bildhauer, ferner Herr Landespräses Murböck, dem Präses und einem Mitglied des Gesellenvereins St. Josef, einem Vertreter der Angehörigen der ermordeten Gesellen und endlich den beiden Vertretern der Vorstandschaft d. D. G. f. chr. K., Prof. G. Busch und geistl. Rat Mgr. Seb. Staudhamer. Für Preise wird der Betrag von 4000 M. zur Verfügung gestellt, der folgendermaßen verteilt wird: I. Preis 1500 M., II. Preis 1200 M., III. Preis 800 M. IV. Preis 500 M. Dem Preisgericht bleibt es vorbehalten, die Summe gegebenenfalls auch anders zu verteilen. Die preisgekrönten Entwürfe bleiben Eigentum der Verfasser. Hinsichtlich der Übertragung der Ausführung bleibt es dem katholischen Gesellenverein St. Josef im Benehmen mit dem Preisgericht vorbehalten, einen von den preisgekrönten Entwürfen für die Ausführung zu wählen. Die Entwürfe werden voraussichtlich vom 29. Oktober bis einschließlich 2. November 1921 im Studiengebäude des Bayer. Nationalmuseums zur allgemeinen Besichtigung ausgestellt. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst behält sich das Recht vor, die preisgekrönten und auch andere Entwürfe zu veröffentlichen. Die Ein- und Rücksendung erfolgt auf Kosten und Gefahr der Einsender. Die Entwürfe, welche 14 Tage nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden den Herren Einsendern auf ihre Kosten zugesandt. Um zu den Adressen zu gelangen, werden nach diesem Termin die Briefumschläge geöffnet.

München, den 28. Juli 1921.

Die Vorstandschaft
der Deutschen Gesellschaft
für christliche Kunst

[2]) Versendet von der Geschäftsstelle, München, Karlstr 6.

AUSSTELLUNG CHRISTLICHER KUNST IN FREIBURG i. Br.

Die Feier des 100 jährigen Bestehens des Erzbistums Freiburg »gestiftet am 16. August 1821 durch Papst Pius VII.« gab Anlaß auch zur Veranstaltung einer Ausstellung christlicher Kunst. Als Ausstellungsraum kam nur das Haus des Freiburger Kunstvereins in Betracht. Da dieses aber außer seiner Eingangshalle nicht mehr als fünf Säle umfaßt, so mußte vornweg auf großen Umfang des Unternehmens verzichtet, die Zahl der einzuladenden Künstler erdenklich eingeschränkt werden. Man richtete sein Augenmerk vor allem auf die Kunst Badens. Auch eine Anzahl auswärtige Künstler, die mit Baden in künstlerische Beziehung getreten, wurden beigezogen. Eine Schwierigkeit bestand darin, daß die nicht in durchgängiger Übereinstimmung verlaufene Wirksamkeit von zwei Jurys — eine des Künstlervereins und eine der Ausstellungsleitung — bei der Auswahl der Werke manche Entscheidung herbeiführte, über deren Stichhaltigkeit sich streiten ließ. Dennoch war die Freiburger Ausstellung zweifellos beachtenswert, ihre Gesamtwirkung befriedigend. Der Beweis, daß die christliche Kunst in stetigem Aufschwunge begriffen ist, war voll gelungen; er wurde auch durch eine Reihe maßvoll von modernster Auffassung zeugender Werke bestätigt. Die Auswahl war auf diesem Gebiete ohne Engherzigkeit doch mit gerechtfertigter Vorsicht erfolgt, alles dem guten Geschmacke, der Vernunft und der Pietät Fremde ausgeschlossen. Andererseits waren auch solche Werke zumeist ferngehalten, die an Vorbildern der Vergangenheit in unfreier Art äußerlichen Anschluß suchen. Im ganzen sah man überall hohes, dabei selbständiges Streben, tüchtiges Können, erfreuliches Gleichgewicht zwischen dem, was das Auge sieht, das Gemüt empfindet. — Was die einzelnen Schaffensgebiete der christlichen Kunst betrifft, so waren Malerei und Plastik gleichmäßig stark, Graphik wenig, Kunstgewerbe in mäßigem Umfange vertreten, Baukunst fehlte.

Zahlreich und bedeutsam boten sich ausgeführte und in Entwürfen gezeigte Werke der großen Monumentalkunst. Nicht wenige davon waren Kriegsgedächtniszeichen, Beweise der für Werke solcher Art und Bestimmung heute zur Geltung gelangten richtigen Erkenntnis. In vielseitiger, zum Teil kräftig volkstümlicher Gestalt traten sie auf in Zeichnungen von Franz Schilling. Er brachte u. a. einen Entwurf für einen Klappaltar im Sinne der späten Gotik, das Mittelfeld mit figürlicher Malerei, die Flügel mit Ornamenten und Symbolen geschmückt. L. Eberle brachte ein in farbiger Majolika ausgeführtes Relief mit dem hl. Georg. Von Emil Stadlhofer war ein preisgekrönter Entwurf aus der Ideenkonkurrenz für das Kriegerdenkmal auf dem Zentralfriedhofe zu Freiburg: ein großer viereckiger, in schlichter Architektur gehaltener Sockel, als Bekrönung die Grablegung Christi, in zwei an Kopf- und Fuß-

ende aufgestellten Gruppen (unter denen sich auch ein Soldat befindet) harmonisch angeordnet, ein Werk von schöner Form und bedeutender Monumentalwirkung. Gleichwertig war eine ebenfalls als Kriegsdenkmal gedachte Pietà desselben Künstlers, ein aus Muschelkalkstein gefertigtes Werk mit überlebensgroßen Figuren, bestimmt für die Kriegsgedächtniskapelle in Jorbach. Der Bildhauer E. Sutor und der Architekt R. Meerwarth interessierten mit einer Anzahl von Entwürfen zu Kriegerdenkmälern, die, in barocker Stilauffassung, als großzügig gezeichneter, stark und feierlich empfundener Schmuck für Außenwände von Kirchen gedacht waren. Val. Kraus zeigte seine Majolikastatuette einer »Kriegsmadonna« im Walfahrtsornat, K. Kuolt die Abbildung seines Christus, der sich eines Gefallenen annimmt; H. P. Kramer den Entwurf zu einem Kriegerdenkmal in Oppenau (Christus als Tröster eines Sterbenden und seiner Familie). Von Albert Figel sah man sein an dieser Stelle schon besprochenes, auch in der Jahresmappe 1920—21 abgebildetes Kriegsgedächtfenster für das Münster von Überlingen, ferner in zwei Skizzen sein dem gleichen Zwecke dienendes Fenster für Mergentheim. — Von sonstiger kirchlicher Monumentalkunst bot F. Schilling eine Reihe bedeutsamer Entwürfe für Innenausschmükkungen. So eine Apsisbemalung für die Heiliggeistkirche zu Basel: auf dunklem Grunde sieben, fast überirdisch leuchtende Engelgruppen. Stark dekorativ war ein, am besten zur Ausführung in Mosaik geeigneter Entwurf für Mannheim: an altchristliche Kunst mahnend ein Fries thronender Figuren Christi und mehrerer Heiligen zwischen stehenden Engeln, die Kuppel mit großer Ornamentik. — Ein reich komponierter kunstvoll geschnitzter Herz Jesu-Altar von Jos. Dettlinger mit der Darstellung von den Heiland umgebenden Vertretern der leidenden, streitenden und triumphierenden Kirche vermöchte wegen der allzu empfindsamen Auffassung des Antlitzes Christi und des bei meheren anderen Figuren sichtbaren Mangels an stilistischer Freiheit weniger zu befriedigen. Diesseits der Selbständigkeitsgrenze hielt sich mit Glück ein großes in Hochrelief geschnitztes Altarblatt »Vision des hl. Bernhard« von V. Metzger, eine Arbeit von recht gesundem Empfinden und tüchtiger kraftvoller Technik, naturfarben, mit sparsamen Vergoldungen. E. Sutor's lebensgroßer predigender Johannes der Täufer (Holz) war eine tüchtige Charakterstudie; in der Darstellung des härenen Gewandes und der vorwärts drängenden Bewegung des Körpers ließ er eigentliche monumentale Ruhe vermissen. In hohem Grade war diese einer überlebensgroßen farbigen Pietà desselben Künstlers eigen. Die moderne Empfindungsweise Sutors machte sich bei diesem verträumten Werke besonders deutlich geltend. Leider war die Drehung des Christuskörpers, der unten im Profil, oben frontal gegeben war, fast störend übertrieben. Von Sutor erwähne ich schließlich noch einen herb charakterisierten, lebensgroßen hl. Bonaventura in Gips und getönt. Karl Kuolt brachte, leider nur in Photo, seinen hl. Sebastian. Unter den monumentalen Malereien befanden sich sechs Glasfensterentwürfe von Aug. Pacher für die St. Johanniskirche in Haidhausen. Die Fülle der figürlichen Kompositionen, Ornamente, geistreich behandelten Architekturen, die Pracht der mystisch tiefen Farben hindert gleichwohl nicht den freien Eintritt reichen Lichtes durch große, farblos gelassene Partien mit viereckigen oder runden Scheiben. Endlich gehören in diesen Zusammenhang noch die Monumentalentwürfe Figels für in Glasmalerei auszuführende Evangelistenfiguren von ernster, feierlicher Wirkung.

Wir kehren zur Plastik zurück, um die wichtigsten der in Freiburg ausgestellten kleineren Werke zu betrachten. Als in sich abgeschlossene Gruppe zeigte sich eine Sammlung von Erzeugnissen der Majolika-Manufaktur zu Karlsruhe. Sie betrachtet es als eine ihrer vornehmsten Aufgaben, die einst durch die Robbia und andere Meister in Kirche und Haus eingeführte Majolikatechnik von neuem daselbst heimisch zu machen. Kein Zweifel, daß sie sich durch Dauerhaftigkeit, dekorative Eigenschaften und verhältnismäßige Billigkeit empfiehlt. Auch die künstlerische Vollendung der in der Ausstellung gezeigten Werke war durchweg anzuerkennen. Zu den beachtenswertesten Stücken gehörten eine herbe Pietà von H. A. Bühler mit aufrecht stehender Muttergottes, ein in vornehmen hellen Farben gehaltenes Weihwasserbecken (Madonna mit Kind) von H. Fauser, die bekannte, feinlockige Büste des Jesusknaben von G. Grasegger, einige, z. T. naturalistische Kleinarbeiten von K. M. Würtenberger, mehrere reizend gezeichnete Kirchenwandkacheln von H. Thoma. Von Majolikawerken sah man außerdem u. a. K. Rupperts anmutiges segnendes Christuskind, Schädlers weiß gefärbte Flucht nach Ägypten und sein Weihwasserbecken mit dem hl. Christophorus, einen Graseggerschen Christuskopf. — Aus der ansehnlichen Zahl anderer Plastiken kann ich nur die wichtigsten herausgreifen. Zu ihnen gehörten der in Holz geschnitzte, feingetönte hl. Johannes Nepomuk von G. Busch, ein durch vertiefte Empfindung besonders ergreifendes Werk. Ferner von demselben Künstler sein in großer Linie entworfener Drachentöter St. Georg, auf einer gotisierenden Säule. Von Balth. Schmitt sah man eine in schöner Technik geschnitzte kleine hl. Familie. Eine fein geformte Herz Jesustatuette zeigte H. Taglang, P. Valentin eine Statuette des stehenden hl. Karl Borromäus. Stadlhofers Bronzerelief der Madonna mit dem Kinde erfreute durch besonders fein abgeklärte Form, die italienischen Einfluß verriet, ohne abhängig zu sein. J. Blasers lebensgroßer hl. Franziskus (in der Jahresmappe 1920—21 abgebildet) übte außerordentliche Wirkung. Ein interessantes Gegenstück bot seine Antoniusstatuette. Ein prächtiger Charakterkopf, (dunkles Holz, das Gesicht etwas heller) war Metzgers St. Felix mit der, historisch freilich nicht zu rechtfertigenden dreifachen Krone. Ein besonders wertvolles Stück war eine kleine, aus Alabaster gearbeitete Pietà von Metzger, fest geschlossen in der Komposition, trefflich in der Technik, edel in der Stimmung. Hadwig Faller brachte ihre schon in München gezeigte, schön charakterisierte St. Anna-Selbdritt-Gruppe, sowie einen zart und weich empfundenen jugendlichen Madonnenkopf. Edle Stimmung waltete in einer kleinen Pietà von Kramer. Viele Bewunderung fanden zwei kleine farbige Hochreliefs von Th. Buscher, eine Immakulata und eine Madonna, beide geschnitzt und mit feinstem Geschmack gefaßt, edle Werkchen im Geiste des Barock, zum Wandschmucke in Kapellen oder dgl. besonders geeignet. Ein geschnitzter und polychromierter jungendlicher Johanneskopf von H. Förg ließ tiefere Charakterisierung vermissen. Die Terrakotten desselben Künstlers, dabei ein Christus im Grabe, blieben bei einer Neigung zum

Expressionismus nicht ohne tiefere Wirkung. Taglang brachte eine als kreisrundes Hochrelief ausgeführte broncene Pietà in großer Stilisierung und voll ernsten Empfindens. Das Gegenstück zu diesem Werk bildete ein nicht minder tüchtiges Relief des Heilandes mit der Siegesfahne. Eine prächtige Leistung war ein Christophorus von Ludwig Kubanek. Die halblebensgroße, aus Eichenholz geschnitzte und dunkel gebeizte Figur war in absichtlich harter, charakteristischer Stilisierung gehalten, die dem Werke etwas Feierliches gab, ohne es der gerade bei diesem Heiligen besonders notwendigen Volkstümlichkeit zu berauben. Ein Klappaltärchen von Joh. Frey, in der Mitte mit einem bronzenen grün patinierten Flachrelief der Kreuzigungsgruppe, auf den geschnitzten Flügeln mit je einer trauernden Frau bewies durch lebhafte an manche Werke der späten Gotik mahnende Bewegung der Körper, in der die innerliche Erregung sich spiegelte, des Künstlers eigenes tiefes Empfinden, mit dem starke Gestaltungskraft sich vereinigt. Eine sehr ansprechende Arbeit desselben Bildhauers war ein kleiner Marienschrein, viereckig, polychromiert mit Vergoldung, in spätgotischer Stilauffassung. K. Fuchs brachte seinen trefflichen bronzenen Christus am Kreuze; ferner eine fein bewegte Bronzestatuette der hl. Elisabeth, die als Fürstin und Heilige gleich gut charakterisiert war. Von der hellen Farbe stach die des roten Marmorsockels vornehm ab. Von K. Kuolt sah man photographierte Weihnachtskrippen, ein Grabdenkmal, Ornamentfüllungen, neben den zuvor erwähnten Arbeiten des gleichen Künstlers interessante Proben seiner Vielseitigkeit. Auch Franz Scheiber mußte sich, den Verkehrsschwierigkeiten entsprechend, damit begnügen, fast nur Photos zu zeigen: eine Madonna mit dem Kinde und dem Knaben Johannes, eine Madonna mit Kind, einen Ecce homo. Doch brachte er wenigstens ein Werk im Original, ein geschnitztes, dunkel getöntes, durch hellere Stellen belebtes kleines Madonnenrelief voll Ruhe und Ernst. Ein ganz hellfarbiges Terrakotta-Relief Herz Jesu von A. Negretti atmete den Geist überirdischer Liebe. Streng stilisiert war ein aus Kirschbaumholz geschnitztes »Mysterium Majestatis« von R. Siegel.

Unter den ausgestellten Gemälden war eine kleine Anzahl, die sich ihrer äußerlichen Art und ihres Stimmungsgehaltes wegen zu kirchlichen Zwecken eigneten. Leider waren durch Juryentscheidungen gerade dieser Gruppe mehrere tüchtige Werke versagt geblieben. So eins der trefflichsten Abendmahlsbilder (an dieser Stelle früher bereits gewürdigt) von K. Schleibner; ferner zwei interessante Bilder von A. Kolb, einem Kreuzwege angehörig, auf den wir gelegentlich im Zusammenhange zurückzukommen hoffen. Ausgestellt blieb ein Misericordienbild von Franz X. Fuchs. In monumentaler Auffassung, in ganz ruhiger, flächiger Ausführung zeigte es den in seinem Grabe stehenden Heiland zwischen Maria und Johannes d. Ev., im Vordergrunde St. Nikolaus und St. Anna. Ergreifende Wirkung übte ein Christus an der Geißelsäule von Franz Schilling, fast lebensgroß, schmal, der trefflich gemalte, in seinen Leiden maßvoll geschilderte Körper und die grüne Säule kräftig vom schwarzen Hintergrund sich abhebend. Ausgesprochen expressionistische Art besaß ein für die Ausführung in Mosaik gedachter Christus von F. V. Hemmerle. — Von anderen Malereien gedenke ich mehrerer von tüchtigem Talent und lebhaftem Empfinden zeugender Arbeiten von Paul Meyer-Speer. Seine zeichnerische Formauffassung erinnert noch etwas an die seines Lehrers Bühler, des Meisters des hochmonumentalen Prometheusgemäldes im Stiegenhause der Freiburger Universität, eine Art, die wieder derjenigen Max Klingers verwandt ist. Doch befindet sich Meyer-Speer bereits ersichtlich auf dem Wege der Selbständigkeit. Im »Gottesahnen«, bei dem er selbst (als Halbfigur den Beschauer anblickend) mit der einen Hand auf die irdische Natur, mit der andern auf das Weltall zeigt, hatte er sich freilich eine allzu große Aufgabe gestellt. Um so besseres Gelingen in Zeichnung und Farbe zeigte er mit einem Bildchen, das im stürmischen Aufruhr der Natur den Gekreuzigten und Magdalena am Fuße des Kreuzes zeigte. Beachtenswert waren auch mehrere seiner Federzeichnungen. Herb und einfach, farbig nicht uninteressant waren eine expressionistische Gefangennahme und eine Verspottung Christi von Adolf Jutz. Karl Gerhard lieferte eine Pietà (es mag vielleicht auch zu den Zeichen unserer Zeit gehören, daß gerade dieses Thema jetzt so außerordentlich oft behandelt wird. Das Gerhardsche Gemälde zeigte Halbfiguren, kräftige Farbengegensätze, zumal in Blau und Weiß, edle, vertiefte, schmerzliche Stimmung. Eine in höherer Ruhe, in einer schönen Landschaft dasitzende Madonna von fast italienisch anmutender Farbentiefe war ein Werk L. Glötzles. Kaspar Schleibner erfreute durch seine schöne »Königin des Friedens«, die Madonna, die, gekrönt und von einem blauen Königsmantel umwallt, über einer als Silhouette erkennbaren Stadt in den Lüften schwebt. Hans Franke zeigte außer mehreren anderen Bildern ein ganz kleines, zart poetisches Werkchen »Quell der Liebe«, auch hier das Motiv der über der Erde schwebenden gütigen Helferin. Von dem gleichen Künstler war auch ein poetisch aufgefaßter, kräftiger Linoleumschnitt mit dem hl. Christophorus. — Damit gelangen wir zur Betrachtung der Werke der Graphik. Ihre Menge hätte entschieden größer sein sollen, um mit der heute so außerordentlich gewachsenen Bedeutung der vervielfältigenden Techniken im richtigen Verhältnis zu bleiben. Das Vorhandene, so wertvoll es an sich größtenteils war, reichte nicht aus, um dem Publikum den Gedanken nahe zu führen, daß sich ihm hier die Möglichkeit bietet, edle christliche Kunst für unerheblichen Preis zu erwerben. Adolf Jutz, dessen Malereien ich erwähnte, vermochte mit seinen kraftvollen Schwarzweiß-Lithographien zweifellos höhere Eindrücke zu schaffen. Sehr schön und wirkungsvoll waren die Holzschnitte von Augustin Kolb, auf deren Wert und Eigenart ich an dieser Stelle schon früher aufmerksam gemacht habe.

Doering

AUSSTELLUNG NEUZEITLICHER KIRCHENKUNST IN MÜNSTER

Für die Vereinigung akademisch-gebildeter Katholiken stellte Prof. Wackernagel eine Ausstellung »neuzeitlicher Kirchenkunst« zusammen, die im Juni und Juli im Landesmuseum gezeigt wurde, Proben aller Art der Kunst im Dienste der Kirche, den Hauptraum nahm natürlich kirchliches Kunstgewerbe ein. Die Bedeutung der Schau liegt weniger in den Einzelleistungen als in der Vorführung an sich, die ja dem gerade hinsichtlich Kirchenkunst erstarrten Münster Kunstwollen und Kunstpflege und Kunstschöpfungen unserer Zeit vorführte. Naturgemäß

nicht ohne Opposition. Jedenfalls gab die Ausstellung einen Überblick über neuzeitliche Kirchenkunst in Deutschland: Einsendungen von Künstlern und Leihgaben aus privatem und kirchlichem Besitz — diese letzteren, die zeigten, was anderorts schon möglich ist, mußten natürlich um so überzeugender wirken. Über diese »lehrhafte« Seite hinaus sei im einzelnen noch erwähnt: Die Ausstellung erfreulich vielseitig und vielgestaltig, München, Düsseldorf, Köln, Essen waren besonders vertreten. Aus Düsseldorf namentlich Skulpturen (Senge-Platten, Hoseding, Eickhoff, J. D. Sommers Franziskus), aus Köln Tonbildwerke (Lichtenberg, Grasegger, Pabst, W. v. Theelen), weiterhin Goldschmiedearbeiten von Prof. Riegel (Institut für religiöse Kunst), aus Essen kalligraphische Arbeiten von W. Poetter, Skulpturen von Enseling, Fahnen von Karl Kriete. Weiter farbig feine Paramente von Weissenborn-Düsseldorf und Hildegard Domitzlaff-Leipzig, die auch mit kleinen getriebenen Messingplatten für Andachtsbilder Erfolge erzielte. Hierher gehören auch Windelschmidts Madonnenbilder. Schließlich noch Glasgemälde von Johann Hentmann-Köln und Dominicus-Paderborn, Plattenmalerei von Baumhauer und Mosaikarbeiten von Hans Max Pechstein. Münster selbst ist vertreten mit Werken des leider früh verstorbenen Albers, mit Metallarbeiten von Mersmann, mit Bucheinbänden von Dürselen. Dr. Uebe.

GRUNDSÄTZLICHES ZU DEN AUSSTELLUNGEN NEUZEITLICHER RELIGIÖSER KUNST

Die vorstehend besprochene Ausstellung sollte neuzeitliche Kirchenkunst, also Kunst für das Gotteshaus und nicht für den Geschmack privater Kunstliebhaber vorführen. Mehrfache Zuschriften, Ansichten, die in einer Pressepolemik niedergelegt sind (»Westfälischer Merkur«, Nr. 298, 306 und 314), vor allem aber die Wahrnehmung, daß solche Ausstellungen neuzeitlicher Kirchenkunst, die unter Verkleinerung der übrigen christlichen Kunst der Gegenwart ausschließlich der Verherrlichung des Expressionismus dienen, neuestens mehrfach auftauchen, veranlassen uns, hier unseren Standpunkt gegenüber derartigen Veranstaltungen auszusprechen, soweit es zur Vermeidung von Mißverständnissen und im Dienste der christlichen Kunst nötig erscheint.

Wir begrüßen es aufs wärmste, wenn sich an Universitäten und an den übrigen Bildungsstätten unserer akademischen Jugend und der zukünftigen Geistlichen Männer finden, welche den Studierenden das Verständnis für die Bedeutung der kirchlichen Kunst und insbesondere auch die Kenntnis des zeitgenössischen kirchlichen Kunstlebens vermitteln. An vielen derartigen Orten gibt es keine ausreichenden Kunstsammlungen und keine Gelegenheit, mit der neuesten Kunstproduktion bekannt zu werden. Deshalb ist es dankenswert, wenn sich Kunstfreunde und akademische Lehrer nicht darauf beschränken, frei von Einseitigkeiten die Künstler der Gegenwart wenigstens in guten Reproduktionen ihrer Werke der akademischen Jugend näherzubringen, sondern auch nach Tunlichkeit am Orte ihrer Wirksamkeit vorzügliche Originale in kleinen Ausstellungen vor Augen zu führen, um den Beschauern den Wert des Originals klarzulegen. Aber gerade, weil die Schüler nicht in der Lage sind, sich durch Vergleichen ein selbständiges Urteil zu bilden, muß eine derartige Ausstellung auf reife Werke beschränkt bleiben und darf nicht einseitigen Zielen dienen. Man muß also bei einer Ausstellung für neuzeitliche Kirchenkunst entweder ein volles oder doch annähernd vollständiges Bild des neuzeitlichen kirchlichen Kunstschaffens bieten, oder wenn man das nicht kann oder nicht will, muß der völlig uneingeweihten Jugend klar gemacht werden, daß es auch noch andere Künstler gibt, die etwas können. Nach den Äußerungen in Nr. 314 des »Westf. Merkur« ging nun die Ausstellungsleitung von der Meinung aus, daß es eine katholische Kirchenkunst erst seit dem jüngsten Übergreifen des auf seinem eigentlichen Gebiete bankerotten Expressionismus auf den katholischen Darstellungskreis gebe und man im katholischen Lager erst jetzt anfange, zu erwachen. Da soll nun die »Ausstellung moderner Kirchenkunst« vor allem ein Weckruf sein, ein Kampfruf gegen die träge Konvention, die handwerkliche Trockenheit, den naiven Dilettantismus und den unwürdigen Schund fabrikmäßiger Dutzendware, gegen all das Minderwertige und Geschmacklose, das in der kirchlichen Kunst und Kunstindustrie sich mehr und mehr eingenistet und ein stillschweigend anerkanntes Gewohnheitsrecht erlangt habe.

Wir sind mit diesem Kampfruf ganz einverstanden und im Kampfe gegen die bezeichneten Übel wird man uns auf seiner Seite finden. Aber die den Ruf erheben, sollten nicht vergessen, daß er schon lange vor ihnen erscholl, und zwar mit bestem Erfolge, aus dem Munde jener Männer, welche seit 30 Jahren für die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« wirken, in der sich eine stolze Schar allgemein anerkannter Künstler zusammenschloß, Künstler, deren Namen der Kunstgeschichte dauernd angehören werden. Leider scheinen die Veranstalter der Ausstellung neuzeitlicher Kirchenkunst, oder doch ihr nahestehende Kreise, die in den 29 Jahresmappen und in ehrenvollen Sonderausstellungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst vertretenen Kunstwerke nicht für der Beachtung wert zu halten. Diese Werke scheinen ihnen nicht zur »neuzeitlichen Kirchenkunst« zu gehören, nach einer Äußerung in Nr. 306 des »Westf. M.« zu schließen, wo nicht nur Künstler wie Janssens, sondern auch Männer wie Fugel, mit der Begründung abgelehnt werden, daß sie sich lediglich für eine naturalistisch aufgefaßte, möglichst genaue Wiedergabe des Zeitkostüms interessieren, ohne daß bei ihnen von einem tiefen, inneren Miterleben die Rede sein könnte. Dem gegenüber soll eine verzerrte Pietà des mit jähem Sprunge aus einem ausgesprochenen Naturalisten zum Expressionisten gewordenen Bildhauers Grasegger in Köln als ein Ausdruck tiefinnersten religiösen Lebens, als ganz außerordentlicher Fortschritt auf dem Wege zur Vergeistigung unseres Lebens und unserer Kunst anzusehen sein. Wir kennen nicht wenige christliche Künstler, die lange Jahre mitten in den Schrecken und Nöten des Krieges standen, aber keinen Augenblick das Bedürfnis nach jener neuen Kirchenkunst empfanden, die sich aus der schon vor dem Kriege gebornen Mißgeburt »Expressionismus« herleitet. Das Wort wird einfach mit »Ausdruckskunst« übersetzt, und wer wäre nicht der Ansicht, daß das Kunstwerk den Ausdruck des Seelischen haben muß? Ja die ausdrucksvolle Kunst des deutschen Mittelalters wird von den literarischen Förderern des Expressionismus als

im Kerne ganz expressionistisch angesprochen: ein Mißverständnis, das aus einer willkürlichen Erweiterung und Verschiebung des ursprünglichen Begriffes entstand.

Ausdruckskunst, aber nicht Expressionismus, war die christliche Kunst immer, doch Ausdruckskunst war und ist sie nicht allein in leidenschaftlichem Gebahren, das sich bei den Expressionisten in ein paar teils glatt konventionellen, teils wilden Linienführungen, Verrenkungen und Grimassen erschöpft, sondern ebensosehr in heiligruhiger Würde und in repräsentativer Größe. Es ist eine alte Beobachtung und Gemeingut aller, die vor der Kunst der Vergangenheit die Augen öffnen, daß jede Zeit ihre Besonderheit in den Abstufungen und Formen des »Ausdruckes« im religiösen Kunstschaffen besitzt. Wenn etwa die jüngere Generation unserer christlichen Künstlerschaft wieder mehr das Innenleben der christlichen Seele und der heiligen Personen hervorheben und zu diesem Zwecke, da, wo es das Thema erlaubt, das Formale zurückstellen will, so wird sie niemand hindern. Einzelne neuere Künstler, die diesen Weg auf Grund gediegenen Könnens mit Vernunft und Selbstzucht und unter Wahrung von Glaube und religiöser Würde gehen, waren von Anfang an unserer Sympathien sicher und genießen die Wertschätzung in allen Lagern der katholischen Kunstfreunde. Religiöse Vertiefung bei Heilighaltung bestmöglicher künstlerischer Tüchtigkeit, das ist es ja, was die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst satzungsgemäß fordert und anstrebt. Wenn Künstlergruppen jeweils angesichts eines neuaufgetauchten künstlerischen Zieles dieses für das allein berechtigte erklären, so würdigen wir das als Temperamentssache und es findet sein Gegengewicht in anderen Künstlergruppen und starken Künstlerpersönlichkeiten. Aber die den unmittelbaren Kämpfen entrückten, historisch denkenden Kreise und ihnen voran die Kunsthistoriker müßten gegen Schlagworte gefeit sein und sollten sich nicht hinreißen lassen, um des noch ungekannten Neuen willen das Gute von gestern und vorgestern zu verkennen. Ihr Ideal sollte nicht das Neue an sich, sondern das gute Alte und das gute Neue aller Lager sein; sie müßten wissen, daß der vollendeten Meister und Meisterwerke allzeit wenige, dagegen der Schüler und Schülerleistungen immer eine große Mehrzahl war.

Zu den Künstlern in Münster und in allen kleinen Kunststätten vertrauen wir, daß sie keine gediegene christliche Kunstausstellung, die an ihrem Ort veranstaltet wird, scheel ansehen; sie werden ein solches Unternehmen vielmehr gewiß als willkommenes Mittel begrüßen, die Studierenden, die Geistlichen und alle Kreise ihrer Wirkungssphäre für ihr eigenes künstlerisches Schaffen zu begeistern. Diese Künstler werden keinen Neid gegen auswärtige Berufsgenossen empfinden, von denen sie Anregungen und berufliche wie ideelle Förderung empfangen. Sie werden solche Ausstellungen um so günstiger aufnehmen, wenn sie erwarten können, daß auch ihre besten Leistungen bei gegebener Gelegenheit an anderen Orten zu Gaste sein und sich zur Geltung bringen werden. Wenn sie aus künstlerischem Gewissen heraus ablehnen, was ihrem Empfinden ebenso, wie dem Empfinden anderer und ausgezeichneter Berufsgenossen widerspricht, so machen sie nur von ihrem guten Rechte Gebrauch. Mit Kreisen, denen es nicht um Kunst zu tun ist, darf man freilich nicht rechnen. Hingegen müssen wir es bedauern, wenn um einiger zum Teil offenkundig der Auserwählung entbehrender oder irregeleiteter Künstler willen alle anderen christlichen Künstler eine geringschätzige Behandlung erfahren.

Schon bislang litt die christliche Künstlerschaft hart unter Gegnern von außen und innen. Ihre Gegner in den Reihen der Katholiken waren die Indolenz der Gebildeten und die Rührigkeit der Kunstanstalten. Wenn nun im Nachgange zu einem guten Teil des Klerus auch weitere akademisch gebildete Kreise anfangen, sich mit christlicher Kunst zu beschäftigen, so wäre es tieftraurig, wenn sie dabei auf Abwege gerieten und faktisch zu Gegnern der wirklichen christlichen Kunst der Gegenwart würden. Hyperkritik führt niemals zu Gutem, auch jene an unseren hochstehenden katholischen Künstlern nicht, welche in hehrem Idealismus und unter Opfern eine gesunde Tradition unter kraftvoller Verwertung des Besten der gleichzeitigen Profankunst ehrenvoll weiterführen.

S. Staudhamer

WIENER KUNSTBRIEF

Nicht etwa vorhandener Mangel an künstlerischem Schaffen in Wien ist die Ursache, daß in jüngster Zeit unsere Kunstbriefe seltener geworden sind, es ist die überall vorhandene und überall gleich zu bedauernde Tatsache, daß Papiermangel und eine Reihe anderer technischer Schwierigkeiten, nicht zum mindesten auch die ins Ungeheuerliche gewachsenen Kosten der Herstellung die führenden Kunstblätter zwingen, ihr Ausmaß zu beschränken. Wenn wir nun trotzdem den gegenwärtigen Kunstbrief bringen, so ist es in erster Linie der Umstand, daß es gilt, der Ausstellung der »Münchener Secession« gerecht zu werden, die augenblicklich im Hause der Vereinigung bildender Künstler (Wiener Secession) zu Gaste weilt. Fast unüberwindliche Schwierigkeiten materieller Natur haben sich diesem Besuche entgegengestellt, man braucht nur an die riesigen Fracht- und Versicherungskosten zu denken, aber durch das erfreuliche Entgegenkommen, das die in Betracht kommenden Eisenbahnverwaltungen bewiesen, sowie durch die Hilfe des Wiener Unterrichtsamtes ist die durchaus vorzügliche Ausstellung tatsächlich zustande gekommen. Nicht volle hundert Nummern sind es, die diese Ausstellung umfaßt, aber es sind durchweg fast nur ganz vorzügliche Werke, die alle das Durchschnittsniveau überragen. Hervorragend vertreten sind die älteren Namen der Secession, so Leo Putz, Herterich, Habermann und noch einige andere, die sich den Anschauungen und der Technik der jüngeren Künstler insoweit angepaßt haben, daß sie als durchaus modern gelten können, ohne dabei die Errungenschaften und wohl auch die Vorzüge der alten Schule preiszugeben. Auch hier drängt sich die Erkenntnis wohltuend auf, daß um eine neue Kunst aufzubauen, es nicht notwendig ist, die alte zu zerstören. In allen ihren Schöpfungen zeigt sich das reiche Können der Münchener Künstler und ihr subtil feines Empfinden für echt künstlerische Wirkung. Das große Gemälde Habermanns im Mittelsaal »Verkündigung«, Leo Putz' »Panik«, die Arbeiten von Erler, Hummel, Herterich, Seyler, Spiro, die Plastiken von Gla-

ser, Holl und Schwegerle, sie alle weisen vorzügliche Qualitäten auf. Im ersten Seitenraum stellt R. Kaiser eine glänzend gemalte Landschaft aus, Rhein ein überaus geschmackvolles Porträt, dem sich in ebenso gediegener Ausführung Wolffs Pavillon und Burmesters Akte anschließen. Im anstoßenden Raum finden wir Stucks Susanne, ein farbenprächtiges Bild und vortreffliche Schöpfungen von Meister Julius Diez und Hause; des weiteren von hohen koloristischen Qualitäten, Arbeiten von Hayek, Klemmer, Pietzsch, Schrader-Velgen. Von den Plastikern seien außer den schon vorerwähnten Namen noch Sigg, Geibel und Zügel rühmend verzeichnet.

Viel des Schönen bietet auch die soeben eröffnete Ausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft, die ihren ersten Stock im Künstlerhause der »Kunstschau«, einer der modernsten unserer Künstlergruppen unter der Führung Josef Hoffmanns eingeräumt hat. Als die hervorragendsten malerischen Kräfte dürfen wohl Faistauer und Harta gelten, die Porträts, Stilleben, Akte und Städteansichten bringen. Eindrucksvoll sind die großen Kompositionen Zülows, die unwillkürlich an Mosaik- oder Glasgemälde erinnern, vorzüglich die Zeichnungen von Jungnickel, Gütersloh und Kars, die ein gediegenes Können mit gutem Geschmack verbunden aufweisen. Starke Qualitäten zeigen auch die Gipsarbeiten des Bildhauers Hanak. Die von der »Wiener Werkstätte« ausgeführten kunstgewerblichen Arbeiten, die in Vitrinen zur Schau gestellt sind, zeigen originelle Formen und sind zumeist sehr solide, auch geistig hübsch durchdachte Leistungen, die auch der anerkennen muß, der sonst für die Stilart der Wiener Werkstätte sich nicht zu begeistern vermag. Die Ausstellung der Künstlergenossenschaft befindet sich im Erdgeschoß und erfreut vor allem durch einen frischen Zug, der für die Zukunft viel Gutes erhoffen läßt. Außer den Altmeistern Angeli, Probst, Temple, Rauchinger und anderen uns längst bekannten wie Suppantschitsch, Poosch, Puchinger, Curry, Windhager, Blaas, Rothaug, Casparides usw. findet man auch manchen seltenen Gast, wie z. B. Kriser, der eine Anzahl Bilder von hohem koloristischen Reiz ausstellt. Von Huber-Wiesenthal ist ein besonders zeichnerisch sehr gutes Porträt zu erwähnen, von E. Mandler ein allegorisches Bild. Emil Brunos Hamlet im roten Mantel zeigt gute Farbenwirkung. Die Malereien von Sturm-Skrla im großen Mittelsaale sind großzügig durchgearbeitet und lassen sich in ihrer Gediegenheit an Formen- und Farbensprache manchem unserer Besten an die Seite stellen. Verschwindend ist wieder das religiöse Moment vertreten, was wir stets von neuem bedauern müssen. An Plastiken ist viel Schönes und Wertvolles vorhanden, so Hofners Ikarus und »Zwei Menschen«, Fialas Weibliche Figur, die holzgeschnitzte Büste Zeleznys, die kleinen Bronzegruppen von Scholz, die Plastiken von Opitz, die versuchen, die Oberflächenformen menschlicher wie tierischer Leiber auf möglichst einfache, den geometrischen sich unmittelbar nähernde sphärische Körperformen zurückzuführen; am gelungensten dürfte hiervon der »Weinende Christus« sein. Eine sehr ansprechende Schöpfung ist Meister Stundls überlebensgroße Figur »Traum«, auch eine umfangreiche Gruppe von Icha und die Anbetung der heiligen drei Könige von Hans Pontiller, einem Holzschnitzer der guten alten Schule gewähren restlose Befriedigung; hübsche Plastiken geben auch noch Ruepp, Thiede, Forster u. a. Feinfühlig sind die seltenen Wachsplastiken von Karl Schwetz und Ida Schwetz-Lehmann. Sehenswert in ihrer ansprechenden und gehaltvollen Formengebung sind im Oktogon die Architekturen von Floderer, Aichinger, Schmidt und Bayer. Auf dem Gebiete der Graphik bestreiten Stössel, Luigi, Tanna, Kasimir, Michalek, Erich und Elfriede Miller, Reyl-Hanisch mit unzweifelhaftem Erfolg das Feld, auch die Scherenschnitte von Przibram, in denen die Silhouette nicht als ausgefüllter Umriß, sondern im Sinn einer naturalistischen Licht- und Schattenwirkung erscheint, zeigen von dem großen Talent ihres Schöpfers.—Von kleineren Ausstellungen soll die »Vereinigung donauländischer Künstler« im Theseustempel des Volksgartens erwähnt sein, die aber in ihrer Zusammensetzung — obwohl recht viele brave Leistungen zu finden sind, — nicht über den Durchschnitt, den man im allgemeinen gewohnt ist, hinausgeht. Richard Riedl

JURYFREIE KUNSTSCHAU BERLIN

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ
(Greifswald-Eldena)

Die Berliner »Juryfreien« haben sich, gefördert durch die Tatkraft und Feinfühligkeit ihres Führers H. Sandkuhl, während eines Jahrzehntes so fest durchgehalten, daß sie nun (November und Dezember 1920) im »offiziellen« Glaspalast mit über 1500 Ausstellungsnummern einen mehr als bloßen Umfangserfolg erringen konnten. Der sorgfältige Katalog, der auch die Preise verzeichnet (durchschnittlich etwa M. 1000.—), spricht von Streben nach Gerechtigkeit als »sozialer Grundlage«, von offener Türe für die bildenden Künstler aller Gruppen als »Kunstpolitik« und von Lebensnotwendigkeit, zu der die Kunst vielen bisher Fernstehenden werden solle.

Aus dem Gesamtbestand, dem wir natürlich nur spärlichste Proben entnehmen können, tritt besonders einerseits ein kräftiges Weiterleben des Sezessionismus (mit mehreren bekannten Namen) und des Expressionismus, andererseits ein Streben nach monumentaler Malerei hervor. In all dem gibt es wieder so viel religiöses Interesse, wenigstens dem Stoffe nach, daß man gern dabei und bei Hoffnungen daraus verweilt.

Eva Bernecker verdient auch diesmal wieder eine Voranstellung, mit »Madonna«, »Jakobs Traum« u. dgl., in bekannter Weise eines Durchscheinens von Zeichnungsformen. Religiöse Monumentalität erstrebt K. Völker, zumal mit einem Wandbild »Bergpredigt«. Von Luise Blumenthal sind »Erschaffung des Menschen« und unter Zeichnungen ein Moses; von R. Colin Altbiblisches; von R. Czapek eine gar sehr linienreiche »Verspottung Christi«; von P. Goesch »Maria« und »Himmlisches Jerusalem«, gemalt und geklebt, mit kindlichen Figürchen und zart Dekorativem; von A. Gräff eine

zappelige »Kreuzigung«; von M. Kahlke ein wellenliniger »Ecce homo«; von Knottnerus-Meyer eine »Versuchung des hl. Antonius« (seinerzeit sprach man bei derlei von Salat); von dem uns längst gut vertrauten W. Krain ein als »Die Schöpfung« bezeichneter Lichtspender in schlichten Farben, und »Arme Leute«; von K. Lucki »Beweinung« und »Kreuzigung Christi«, mit weicher, zum Teil duftiger Stimmung in Form und Farbe; von J. M. Schroeder eine sphäristische »Madonna in der Stadt«; von R. Tacke »Madonna«, daneben »Der Meister«; von H. Weise eine »Apokalyptische Madonna«, etwas sehr aus Idee bestehend.

Kirchenarchitekturen erfreuen auch hier wieder; von A. Menzel, E. Nelson (Passau mit Dom), U. Wolters (Kirche im Grunewald). Religiöses Genre wird beachtenswert vertreten von der darin bewährten Ansche Fuhrmann, deren Kinderdarstellung mit dem Thema »Am Morgen des Fronleichnamfestes« durchgeführt ist, und von Maria Isenbart mit einer »Prozession«. Weltliches mit religiöser Stimmung zeigt »Das Mysterium« von W. Straube, wenig getönt, mit Kreuzmotiv.

In Figurenbild oder Komposition fallen durch mehr oder weniger Monumentalität, unter Anderen W. Beindorf mit einem Wandbild »Das Eselsfest« und besonders W. Schmid auf, dessen eigener Saal anscheinend viel Gefallen erweckt, darunter »Tragödia« mit einem Kruzifixus, Sonnenrot usw., sowie einem »Totentanz«. Nennung verdienen hier noch: R. v. Baer mit einer großlinigen »Pest«, W. R. Huth mit einem Triptychon »Wandbild« in sehr durcheinandergehenden Formen, J. v. Jokimov mit einer »Mutter«, E. A. Lehmann-Wittenberg mit Erinnerung an Wulstformen eines Van Gogh in »Schlafender Knabe« und »Landschaft«, Gertr. Meinhold mit einer weltlichen Pietà »Der Sohn«, O. Oehme mit einem Entwurf »Allbeseelung«, mystische Gesichter und die beliebten Durchscheinungen zeigend, sowie einem Zyklus in Farbstiften »7 Variationen Dr. Rud. Steiner gewidmet«, endlich in beständiger Kompositionskraft E. Waske mit »Menschen im All« und anderem.

Im Bildnis darf Marga v. Amburger, in der Landschaft R. Nicolaus und P. Wissinger † mit Mystischem hervorgehoben werden.

Graphik zeigt Tüchtiges, ohne viel Besonderheit. Radierungen von K. Arste enthalten u. a. einen Gekreuzigten samt expressionistischer weiblicher Figur; den Dom zu Königsberg radiert Gertr. Eichhorn; Porträt-Holzschnitte kommen von W. Bullert; einen Zyklus »Gefangene Menschen« lithographiert C. H. Herwig.

In der Plastik bringt T. Albert unter anderm »Die Hügelfrauen«, eine Art Übermonument, das — wenn wir recht sehen — bei Görlitz für einen Bund der Überkonfessionellen aufgestellt werden soll. Sonst fällt etwa noch Sophie Wolff auf, die außer Zeichnungen auch Bildnisplastik ausstellt.

DIE CHORMOSAIKEN VON ST. NIKOLAUS IN KÖLN-SÜLZ

(Abb. S. 10 und 11)

Gold lebt nur in der Sonne. Die verhangene Schwere nordischer Tage begreifen sein Geheimnis nicht. Darum wird der Goldprunk des Mosaik in nordischen Kirchen immer wie ein Märchen aus fremdem Land stehen. Seine Heimat sind die südlichen Gestade.

Kölns Blick war immer stark südwärts gerichtet. Dorthin wanderte seine Sehnsucht, woher sein Strom ihm zufloß. Das reiche kirchliche Leben der Metropole wies ganz von selbst Wege nach Rom. Und die Kunst in der heutigen Weltstadt, die trotz aller Bemühungen noch immer nicht zu einer Kölner Kunst werden will, empfing und empfängt starke Impulse vom Süden. Seine eigenen Kinder wandern mit ihren Talenten stromauf; es sei an Leibl erinnert.

In letzter Zeit liebt die prunkvoll sich weitende Stadt für ihre Kirchen das Mosaik. Pastor Savels ließ durch einen italienischen Künstler die feierlichen Linien von St. Aposteln musivisch umkleiden und zerstörte so den Duft dieses genialen Baues. Huber-Feldkirch entwarf für St. Mechtern den Riesenchristus, dessen Finsternis wieder keine Empfehlung für das nordische Mosaik war.

Neuestens wurde die Apsis der romanischen Kirche in Köln-Sülz von der Firma Puhl-Wagner Heinersdorff-Berlin musivisch ausgestattet. Rein technisch bedeutet dieses Werk eine Meisterleistung. Die Intentionen des Kartons, die der Kölner Maler Osten entwarf, sind mit erstaunlicher Treue erreicht. Das Material ist erstklassig. Die Farbenreihe enthält auch die leiseste Abtönung. Das Problem der Reflexe und der Fugenbehandlung wird zwar nicht mit der Meisterschaft der Alten behandelt. Die Firma müht sich aber wenigstens um eine Lösung. Man darf sagen: ihr Können ist heute unübertroffen.

Ostens Kartons stellten bedeutende Anforderungen. Fr. Stummel, der die Entwürfe für St. Aposteln gab, kam vom Episodischen nicht los. Osten ging mit kühner Hand ans Monumentale, obwohl ihm, dem Gebhardschüler, der im Kölner Kunstleben fast jahrzehntelang allein stand, gerade diese Aufgabe schwer wurde. Ganz einheitlich ist der große Wurf nicht gelungen. Die Partie der Koncha hat eine Menge lyrischer Motive. Man fühlt, es ist dem Maler nicht angeboren, mit schweren Schritten zu schreiten. Das Monumentale seiner Schöpfungen schmeckt darum immer stark nach gewollter Strenge. Es redet nicht wie bei Thorn-Prikker mit Naturlauten. Gerade darum ist es kirchlicher, gebundener, als die Urelemente dieses dogmenlosen Protestanten. Osten ist ganz Dogmatiker im traditionellen Sinn.

Die Idee des Werkes scheint Selbstbesitz des Malers zu sein, wenn auch Einflüsse der Disput Raffaels und der Beuroner Engelmystik nicht abzuleugnen sind. In lichtem Gewand schwebt der Menschensohn erdwärts. Die ewigen Wolken fluten unter ihm her. Das Purpurrot seines Sternengewandes zieht ihn zur Erde, und der Schwurfinger des Vaters über seinem Haupt ist wie das letzte hallende Wort des Auftrags zur Erlösung. Zu Füßen des Menschensohnes schwebt die Geisttaube. Und der Geist der Gottesliebe hat die Menschwerdung möglich gemacht. Der Geist bahnt dem Messias die Wege. Nach dem Vorbild Raffaels wird die Gestalt des Menschensohnes, deren Antlitz in unvergleichlicher Schönheit strahlt, umrahmt von Maria und dem Täufer. Der Täufer gibt die Verbindung zum Ratschluß Gottes. Maria versinnbildet die wunderbaren Wege Gottes.

Dieser ganze obere Teil des Apsisbildes ist in schwebender Bewegung. Bei Abendbeleuchtung erstrahlt er in märchenhafter Pracht. Die Christusgestalt redet von dem frommen Sinn des Künstlers.

Die Verbindung zur Erde vermitteln mächtige Engelgestalten. Wie Atlasträger stehen sie rund um das Himmelsgewölbe. Herb und fest sind ihre Züge. Kraft ist ihr Abglanz und gehorsamer Gottesdienst ihr Dasein. Gleich werden sie den Menschensohn auf ihre Hände nehmen: Seinen Engeln hat er deinetwegen befohlen, daß sie dich auf den Händen tragen.

Unter den Füßen der Engel dehnt sich die Schuld der Erde. Giftgrün und blutrot sind die Farben dieser mächtigen Quadrate. Schuld und Sünde ist ihre Last. Der Menschensohn aber kommt, zu suchen und selig zu machen, was verloren war.

Mitten in dieser reichen Welt steht dann der Altar. Sein Opfer verlebendigt an jedem Morgen, was rund im Bilde gesagt ist. Des Künstlers Aufgabe, dem Gottesdienst zu dienen, ist also trefflich gelöst. J. Ludwig (Bonn)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Kunstmaler Leonhard Thoma starb nach langem, schwerem Leiden am 30. August in Jettingen, wo er am 2. September begraben wurde. Näheres über den tüchtigen christlichen Künstler folgt; wir verweisen auf seine Biographie im X. Jahrgang, S. 257—280.

Luxussteuer für bildende Kunst. Die im Reichswirtschaftsverband bildender Künstler Deutschlands vereinigten Wirtschaftlichen Verbände haben einen schönen Erfolg zu verzeichnen. Nachdem es im vorigen Jahr gelungen war, den direkten Verkauf des Künstlers von der Luxussteuer zu befreien, sind nunmehr auch die von den Künstlern veranstalteten Ausstellungen, sowie die Kunstvereine und der Kunsthandel unter gewissen Modalitäten von der so drückenden und den Verkauf erschwerenden Luxussteuer befreit worden.

Ausstellung für christliche Kunst in Freiburg i. B. (7. Aug. – 11. Sept.) — Zur Beseitigung von Mißverständnissen sei darauf hingewiesen, daß diese Ausstellung nicht ein Unternehmen der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« war. In sehr begrüßenswerter Weise wurde sie von dem Diözesanausschuß Freiburg unter Führung des Herrn Domkapitulars Dr. Augustin Brettle veranlaßt. Sie sollte aber in der Hauptsache auf einen engeren Bezirk beschränkt bleiben, weshalb die Bestimmung aufgestellt wurde, daß sich zunächst nur Künstler Badens und solche, die mit Baden in besondere Fühlung getreten wären, daran beteiligen könnten, ohne Rücksicht auf ihre Zugehörigkeit zur Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Die Auswahl der Kunstwerke erfolgte in Freiburg durch eine für diese Ausstellung zusammengesetzte Jury, die aus einer Jury des dortigen Kunstvereins und mehreren zugewählten Herren bestand. Der Bericht über die Ausstellung befindet sich auf Seite 3 des Beiblattes.

Der in Freiburg unter dem Druck der Verhältnisse eingeschlagene Weg war ein aus dem Wunsche, die christliche Kunst zu fördern, hervorgegangener und lehrreicher Versuch und Anfang. Dieser Versuch hat gezeigt, daß derartige Ausstellungen am besten in engster Fühlung mit der Zentralleitung der Gesellschaft durchgeführt werden. Es wird für die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst Regel werden müssen, nur solche Ausstellungen anzustreben, bei welchen die der Gesellschaft angehörigen Künstler geschlossen und unter eigener Jury erscheinen. Ein anderer Modus müßte früher oder später manche christlichen Künstler von einer Beteiligung abschrecken. S. St.

Ausstellung in Mainz. — Die Eröffnung der für den August geplanten Ausstellung von Kriegsgedenkzeichen mußte auf den 10. September verschoben werden. Sie hat den Zweck, »bei der rheinischen Bevölkerung den Sinn für geschmackvolle und handwerklich gesunde Ehrungen für die im Weltkriege Gefallenen zu wekken«. Der Träger der Ausstellung ist die Hessische Kunstgewerbeschule zu Mainz, die die Ausstellung im Verein und mit Unterstützung der Staatsbehörden und einer Reihe von Künstlervereinigungen unternimmt.

August Pfister (Gruol, Hollenzollern) hat zu den 29 Bildern in der Pfarrkirche zu Baden-Oos in diesem Sommer drei weitere Gemälde geschaffen (Seitenwände im Chor: Anbetung der Könige, und Hauptmann von Kapharnaum, über der Orgel und zu beiden Seiten hl. Cäcilia und Gregor d. Große). Die Bilder passen sich dem Kircheninnern sehr gut an.

Eine Kriegsgedächtniskapelle wurde in Jetzendorf (Niederbayern) errichtet, in der eine Pietà von S. Osterrieder, eine Stiftung des Herrn Generalvikars Dr. Buchberger, aufgestellt wurde. An den Wänden sind eichene Tafeln mit den Namen der im Weltkriege Gefallenen sowie der Teilnehmer am Weltkrieg und an den Kriegen 1866 und 1870 angebracht.

Franz Drexler schuf für die Gefallenen der Männerkongregation im Bürgersaal zu München (Neuhauserstraße) ein Kriegerdenkmal in Holz. Zu Seiten der mit dem Kinde thronenden Gottesmutter sind in Relief zwei Szenen angebracht: Kampf und Tod im Felde, Sorge und Gebet daheim.

In dem Wettbewerb um ein Denkmal für Gabriel v. Seidl, den verstorbenen Münchener Meister der Architektur, zwischen Pullach und Höllriegelsgreuth, den der Isartalverein ausgeschrieben hatte, sind 22 Entwürfe eingegangen. Das Preisgericht verteilte die drei Preise an Prof. Julius Seidler, Architekt Hugo M. Roechl und Prof. Richard Berndl in München.

Urne und Kriegerdenkmal.—Wie arm die Welt an Ideen würde, wenn sie den christlichen Gedankenkreis verlöre, das tritt bei allen Kunstwerken zutage, die auf christliche Ideen verzichten. Auf der Suche nach einem Ersatz ergeben sich leicht drollige Mißgriffe. So sah man über einer Tafel für gefallene Krieger als Hauptschmuckstück und Symbol eine Aschenurne, als würdiges Seitenstück der sinnlosen, bei Beerdigungen leider immer noch beliebten Redensart: »Friede seiner Asche!«

Kriegerdenkmäler von Karl Ludwig Sand. — Professor K. L. Sand vollendete ein Kriegerdenkmal für Herbishofen bei Memmingen (Allgäu). Ferner hat er in Arbeit ein Kriegerdenkmal für Großenried in Mittelfranken und eines für Hohenkammer.

Die St. Matthias-Kapelle in Berlin, aus einem Hauptschiff und einem ihm parallelen Nebenschiff bestehend, hat seit längerem ihre Be-

sucher durch einen Kreuzweg in diesem erfreut, von H. Holtmann (Kevelaer) 1911 in anmutender älterer Düsseldorfer Weise gemalt. Nun ist sie vor kurzem durch Wandmalereien in Kaseinfarben von Franz Scheffels in Aachen bereichert worden, die eine sehr geteilte Beurteilung finden: anscheinend eine ungünstige von der Mehrheit der Laien und eine günstigere von der Minderheit der (theologischen und künstlerischen) Fachleute.

Der Künstler hat jedenfalls Beachtenswertes durch die harmonische Einfügung seines darstellenden und dekorativen Gesamtwerkes in den vorhandenen Bestand des Innenraumes geleistet. Seine Hauptfarben Blau und Gelb füllen in einfacher Weise die bisher leeren Flächen des Seitenschiffes und der zu diesem führenden Bögen; in ornamental reicherer Weise beleben sie die Chor-Apside sowie die Fensterwände, und zwar mit Kreuzen und Sternen, Kreisen und Spiralen u. dgl. sowie mit mehrfachem Zickzack. Weiterhin ist dem Chor-(Triumph-)Bogen ein eigenartiges Leben eingehaucht. Abgesehen von dekorativer Ausschmückung, wird ihm oberhalb seiner Öffnung ein gutgefügter Abschluß gegeben durch die Bilder der vier Evangelisten, die nun wieder überhöht sind von Engeln mit einem kreisförmig umschlossenen Kreuz. An den beiden Seiten des Bogens erscheinen zwei Gruppen, die dem bloßen Anblick schwer zu deuten sind. Links (vom Beschauer) sieht man die Gottesmutter, gesenkten Hauptes, zu ihren Füßen zwei halbliegende Männerfiguren (Apostel), die ekstatischen Blickes nach oben schauen; das Ganze eine Darstellung des Pfingstwunders. Rechts würde man in der männlichen Figur, die zu einem Glorienkreis aufstrebt, schwerlich den auferstehenden Christus erkennen, wenn man nicht hingewiesen würde auf den kleinen Sarg, aus dem sie sich erhebt, und auf die als die Grabeswächter zu deutenden Männer, die auf dessen beiden Seiten liegen.

Auf der den Fenstern gegenüberliegenden Schiffswand ober den Bögen erscheinen drei Heilige: St. Norbert, St. Matthias und St. Elisabeth. Letztere ist ebenso wie jene Madonna in bekannter moderner Weise mit großem Schädel, schmalem Kinn und langem Hals gestaltet. Die vier liegenden Figuren an den Seiten des Chorbogens verblüffen durch ihre wie teuflisch verzerrt erscheinenden Gesichter so lang, bis eine genauere Betrachtung den scharfen Ausdruck des überwältigten Erstaunens und der hingebungsvollen Erschütterung würdigen kann. Auch hier fügen sich ein Blau und ein bis ins Dunkelbraun abgewandeltes Gelb störungslos ins Ganze ein.

Überläßt man das etwas Eigensinnige der Darstellungsweise und speziell der Gesichtsausdrücke dem individuellen Geschmacksurteil, so muß doch unter allen Umständen die kräftig selbständige Qualitätsleistung anerkannt werden, mit der hier — nicht etwa in die Zukunft tastend, sondern in der Gegenwart ausgereift — sowohl dem kirchlichen Zweck wie auch den in modernster Kunstsprache möglichen Meisterschaften Ehre angetan ist.

Dr. Hans Schmidkunz (Greifswald-Eldena)

BÜCHERSCHAU

Literatur über den Dom in Bamberg. Die Besucher der nächsten Mitgliederversammlung der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«, die im Oktober stattfindet, verweisen wir auf das von S. Bischöflichen Gnaden, Weihbischof Dr. Adam Senger herausgegebene Büchlein »Der Bamberger Kaiserdom« (2. Aufl., Bamberg 1920, Schmidtsche Buchhandlung), das beim Studium des großartigen Bauwerkes als Führer beste Dienste tut. — Auch das 25. Heft der Publikationen der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst (»Die Kunst dem Volke«, München, Renatastr. 6) behandelt den Bamberger Dom und enthält aus dem Dom und dem Domschatz 69 ausgezeichnete Abbildungen.

»Der Bildhauer Friedrich Theiler aus Ebermannstadt und die Künstlerfamilie Mutschelle« von Dr. Konrad Kupfer. — (Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte. Herausgegeben von Dr. Friedrich Haack, Erlangen, Heft 7.) — Th. Blaesings Universitäts-Buchhandlung, Erlangen 1917, 8°, XXV, 103 und 220 S. mit XII Bildertafeln. — Kart. M. 8.65 mit Zuschlag.

Ein Heimatbuch im besten Sinne des Wortes ist uns mit dieser Künstlermonographie dargeboten worden. Wer jemals die Fränkische Schweiz von Forchheim bis Ebermannstadt durchwandert hat, dem sind gewiß die zahlreichen, hochragenden, hölzernen Wegkreuze aufgefallen, die eine mehr als gewöhnliche handswerksmäßige Technik bekunden und zugleich bestimmte Merkmale verraten, die auf einen gemeinsamen Typus schließen lassen. Es ist nun als ein Verdienst des Verfassers anzusprechen, daß er den Künstler aus der bisherigen Verborgenheit gezogen hat, der »für diese ganze Gegend den Typus der Kruzifixdarstellung um die Wende des 19. Jahrhunderts vermittelt hat« (II, 184). Bislang war nämlich kaum der Name Theiler einigen Lokalhistorikern bekannt, seine Werke gingen eben unter der Firma der beiden Bamberger Hofbildhauer Mutschelle. Der Verfasser, durch Geburt der Fränkischen Schweiz zugehörig oder doch nahestehend, hat von Jugend auf in seiner Pfarrkirche Hausen bei Forchheim den wohl kunstvollendetsten Kruzifixus Theilers kennengelernt. Durch Heimatliebe veranlaßt und durch einen zahlreichen Bekanntenkreis unterstützt, konnte er ein recht ansprechendes Bild des Lebens und Wirkens des bodenständigen Künstlers, der für Jahrzehnte hinaus maßgebend wurde, entwerfen.

Das so entstandene Buch, dem auch die Verlagshandlung eine recht schmucke Ausstattung mitgegeben hat, zerfällt in zwei gesondert paginierte Teile. Der erste Teil (S. 1—103) behandelt »Die Grundlagen von Theilers Kunst«, nämlich: Die hochfürstliche Hauptstadt Bamberg als Stätte der Barockplastik und die dortige Hofbildhauerfamilie Mutschelle. Insbesondere die beiden bekanntesten der Sippe, nämlich das Brüderpaar Bonaventura Josephus und Johannes Martinus, von denen ersterer als kaiserlicher Hofbildhauer in Moskau angestellt war, werden hier erstmalig in eingehender Weise gewürdigt, wobei eine große Zahl von bisherigen Ungenauigkeiten und Verwechslungen richtig gestellt wird.

Im zweiten Teil (S. 1—187 nebst Anhang und genauem Namen- und Nachverzeichnis) wird zuerst Theilers einfache Lebensgeschichte (geb. 29. Dez. 1748 zu Ebermannstadt, gestorben daselbst 25. Febr. 1826, unverheiratet) dargeboten. Es war ein eigner Mann, der etwa im 18. Lebensjahre bei Mutschelle eintrat, einen Ruf nach Petersburg ablehnte, dann in die Heimat übersiedelte, wo er »still in sich gekehrt und anspruchslos ganz seiner Kunst lebte« (II. 4). Recht eingehend ist sodann die Schilderung der Werke Theilers, die in vielen Kirchen

namentlich der Nachbarorte Ebermannstadts sich finden. Typisch für die ganze Gegend ist der schon oben erwähnte große Holzkruzifixus geworden, der nunmehr in der Pfarrkirche zu Hausen (S. 67 ff.) seinen Platz gefunden hat. Hauptwerke sind vor allem die Sebastianusstatue bei St. Gangolf in Bamberg (S. 42 ff.) aus Zeiler Sandstein und das Grabdenkmal des Fürstbischofs Adam Friedrich von Seinsheim aus Marmor und Alabaster, ursprünglich im Dom, jetzt in der St. Michaelskirche zu Bamberg (S. 35 ff.). Man muß dem Verfasser völlig beipflichten, wenn er zum Schluß seiner für die Lokalforschung äußerst interessanten Ausführungen zu der Überzeugung sich bekennt, daß uns in Theiler ein achtungswerter Meister entgegentritt: »eine Persönlichkeit, die zwar nicht als ein großer, aber als ein ganzer Künstler anzusprechen ist.« (S. 189.)

Das Buch ist mit Wärme geschrieben. Recht wohltuend berührt der stete Hinweis auf den Idealismus und auf die wahrhaft religiöse Auffassung, wie sie in Theilers Werken uns entgegentritt. Man muß völlig der Anschauung des Verfassers beipflichten: »Das Werk unseres einfachen, alten Bildschnitzers scheint vielen modernen religiösen Plastiken und besonders Gemälden weit überlegen, die uns merkwürdig kalt lassen und oft kaum mehr als religiöse Kunst wirken . . . Als geradezu unstatthaft möchte ich es bezeichnen, wenn neuerdings oft den nächstbesten verzerrten Akten ein Kreuz oder ein Grab zugemalt und diese Studie dann als »Kreuzigung« oder »Grablegung« bezeichnet wird, während dabei doch nur die mehr oder weniger naturgetreue Wiedergabe eines derben Modells erreicht oder erstrebt ist.« (S. 77.)

Irrig ist die II, 29, Anm. 2, angeführte Bemerkung, als sei die unbefleckte Empfängnis Mariens erst im Anfang des 17. Jahrhunderts in Sevilla von Mönchen verkündet worden. Schon das Konzil von Basel (1439) begünstigte diese Lehre. Richtig ist allerdings, daß in Spanien schon seit 1644 das Fest als ein gebotener Feiertag zur Einführung gelangte.

Bamberg — Dr. Adam Senger, Weihbischof

Theologie und Glaube. Zeitschrift für den katholischen Klerus. Herausgegeben von den Professoren der Bischöflichen philos.-theolog. Akademie in Paderborn. Jahrgang 12 (1920), Heft 1, S. 18 ff.

Mit vielen klingenden, aber verworrenen Redensarten wurde der Expressionismus der staunenden Welt als »das große Evangelium der selbstherrlichen Ausdruckskunst« (Worringer), als die einzige Kunst schlechthin von seinen literarischen Vertretern angepriesen. Auch einige Katholiken wurden geblendet und es erhob sich der Wunsch, die Kirche müßte dem Expressionismus ihre Tore öffnen. Auf diese Meinungsäußerung ging P. Remigius Boving, O. F. M., in Bonn in einem Aufsatze ein, der in obiger Zeitschrift l. c. unter dem Titel erschien: »Soll die Kirche der expressionistischen Kunst ihre Tore öffnen?« Die Abhandlung ist sehr lesenswert. Der Verfasser gelangt zu dem Ergebnis, daß das, was in die Rubrik dessen fällt, was den Theorien der Expressionisten bisher entwuchs, weder als Kunst noch als christliche Kunst den Forderungen der Kirche entspreche. Weil die Theorien an sich kunstfeindlich und darum auch für die kirchliche Kunst untauglich sind, und weil sie bisher geradezu erschreckende Resultate aufweisen, teilen wir die Stellungnahme des Verfassers. Dabei wissen wir uns frei von jeglicher Anwandlung, irgend jemand gegen irgendeinen Stil der Vergangenheit oder Gegenwart oder gegen irgendwelche persönliche Eigenart eines Künstlers scharf zu machen. Im Gegenteil, wir begrüßen die Mannigfaltigkeit der Formen und Sprachen in der Einheit des Geistes der Kirche. Wir fordern für jede nicht zweckwidrige, künstlerische Ausdrucksweise auch in der Zukunft unvoreingenommene Beurteilung und Duldung. Was aber nach Inhalt und Form unwahr, widersinnig, verarmend ist, können wir nicht befürworten.

S Staudhamer

Martin Minden, Aufstieg oder Abstieg? Ein Beitrag zur Deutung moderner Kunst. Dresden 1920. 29 S. 8°. Preis M. 2.70.

Seine Betrachtung moderner Kunst schränkt der Verfasser auf die jener allermodernsten ein, die einseitig, unter absichtlichem Verzicht auf die Formen der Natur, den Ausdruck von Empfindungen und Begriffen als ihre Aufgabe ansieht. An sich ist jede wahre Kunst Ausdruckskunst, das bestätigen die Werke der Vorzeit und die Aussprüche und Schöpfungen bedeutendster neuzeitlicher Künstler. Mit der bloßen Naturkopie kann sie sich nicht zufrieden geben. So sagt z. B. Egger-Lienz: »Erst durch den Filter der Seele wird Natur zur Kunst.« Ob auch die Weltanschauungen sich ändern, so muß doch die Kunst die bleibenden, allgemein menschlichen Gedanken bewahren und weitergeben, um, gemäß ihrem altruistischen Charakter, Saiten in der Seele des Beschauers mitklingen zu lassen. Heutige Kunst glaubt in Übertreibung der Abkehr von der Äußerlichkeit jene Gedanken mit Hilfe primitiver Sprache ausdrücken zu können, sie macht den Versuch, zur Primitivität zurückkehren zu wollen. Die Vergeblichkeit dieses Versuches verhindert, daß der Beschauer imstande ist, die Gedanken dieser entformten Kunst mit- und nachzuerleben. Er sieht Erzeugnisse, die nicht gefühlsmäßig entstanden sind, sondern auf verkehrten Grübeleien, auf anspruchvollstem Subjektivismus und Skeptizismus, auf dem Einflusse unverdauter philosophischer Ideen, ja, wie die Schrift Mindens sehr interessant nachweist, geradezu auf krankhaften Gedankengängen, auf Wahnsinn beruhen. Wüst und vernunftlos sind zum Teil die angeblich dargestellten Ideen und Leidenschaften, ähnlich in der bildenden Kunst der Übermodernsten, wie in ihrer Dichtung. Die Mindensche Schrift ist lebhaft und fesselnd geschrieben und gibt mit ihrer psycho-physiologischen Betrachtung, wenn schon keine erschöpfenden, so doch wertvolle Beiträge zur Beurteilung der Ausartungen des Expressionismus.

Doering

Nummer 3 der Christlichen Kunst

erscheint am 1. Dezember, Nummer 4 wird Anfang Januar ausgegeben.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesllesc haft für christliche Kunst, GmbH
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München

zappelige »Kreuzigung«; von M. Kahlke ein wellenliniger »Ecce homo«; von Knottnerus-Meyer eine »Versuchung des hl. Antonius« (seinerzeit sprach man bei derlei von Salat); von dem uns längst gut vertrauten W. Krain ein als »Die Schöpfung« bezeichneter Lichtspender in schlichten Farben, und »Arme Leute«; von K. Lucki »Beweinung« und »Kreuzigung Christi«, mit weicher, zum Teil duftiger Stimmung in Form und Farbe; von J. M. Schroeder eine sphäristische »Madonna in der Stadt«; von R. Tacke »Madonna«, daneben »Der Meister«; von H. Weise eine »Apokalyptische Madonna«, etwas sehr aus Idee bestehend.

Kirchenarchitekturen erfreuen auch hier wieder; von A. Menzel, E. Nelson (Passau mit Dom), U. Wolters (Kirche im Grunewald). Religiöses Genre wird beachtenswert vertreten von der darin bewährten Ansche Fuhrmann, deren Kinderdarstellung mit dem Thema »Am Morgen des Fronleichnamfestes« durchgeführt ist, und von Maria Isenbart mit einer »Prozession«. Weltliches mit religiöser Stimmung zeigt »Das Mysterium« von W. Straube, wenig getönt, mit Kreuzmotiv.

In Figurenbild oder Komposition fallen durch mehr oder weniger Monumentalität, unter Anderen W. Beindorf mit einem Wandbild »Das Eselsfest« und besonders W. Schmid auf, dessen eigener Saal anscheinend viel Gefallen erweckt, darunter »Tragödia« mit einem Kruzifixus, Sonnenrot usw., sowie einem »Totentanz«. Nennung verdienen hier noch: R. v. Baer mit einer großlinigen »Pest«, W. R. Huth mit einem Triptychon »Wandbild« in sehr durcheinandergehenden Formen, J. v. Jokimov mit einer »Mutter«, E. A. Lehmann-Wittenberg mit Erinnerung an Wulstformen eines Van Gogh in »Schlafender Knabe« und »Landschaft«, Gertr. Meinhold mit einer weltlichen Pietà »Der Sohn«, O. Oehme mit einem Entwurf »Allbeseelung«, mystische Gesichter und die beliebten Durchscheinungen zeigend, sowie einem Zyklus in Farbstiften »7 Variationen Dr. Rud. Steiner gewidmet«, endlich in beständiger Kompositionskraft E. Waske mit »Menschen im All« und anderem.

Im Bildnis darf Marga v. Amburger, in der Landschaft R. Nicolaus und P. Wissinger † mit Mystischem hervorgehoben werden.

Graphik zeigt Tüchtiges, ohne viel Besonderheit. Radierungen von K. Arste enthalten u. a. einen Gekreuzigten samt expressionistischer weiblicher Figur; den Dom zu Königsberg radiert Gertr. Eichhorn; Porträt-Holzschnitte kommen von W. Bullert; einen Zyklus »Gefangene Menschen« lithographiert C. H. Herwig.

In der Plastik bringt T. Albert unter anderm »Die Hügelfrauen«, eine Art Übermonument, das — wenn wir recht sehen — bei Görlitz für einen Bund der Überkonfessionellen aufgestellt werden soll. Sonst fällt etwa noch Sophie Wolff auf, die außer Zeichnungen auch Bildnisplastik ausstellt.

DIE CHORMOSAIKEN VON ST. NIKOLAUS IN KÖLN-SÜLZ

(Abb. S. 10 und 11)

Gold lebt nur in der Sonne. Die verhangene Schwere nordischer Tage begreifen sein Geheimnis nicht. Darum wird der Goldprunk des Mosaik in nordischen Kirchen immer wie ein Märchen aus fremdem Land stehen. Seine Heimat sind die südlichen Gestade.

Kölns Blick war immer stark südwärts gerichtet. Dorthin wanderte seine Sehnsucht, woher sein Strom ihm zufloß. Das reiche kirchliche Leben der Metropole wies ganz von selbst Wege nach Rom. Und die Kunst in der heutigen Weltstadt, die trotz aller Bemühungen noch immer nicht zu einer Kölner Kunst werden will, empfing und empfängt starke Impulse vom Süden. Seine eigenen Kinder wandern mit ihren Talenten stromauf; es sei an Leibl erinnert.

In letzter Zeit liebt die prunkvoll sich weitende Stadt für ihre Kirchen das Mosaik. Pastor Savels ließ durch einen italienischen Künstler die feierlichen Linien von St. Aposteln musivisch umkleiden und zerstörte so den Duft dieses genialen Baues. Huber-Feldkirch entwarf für St. Mechtern den Riesenchristus, dessen Finsternis wieder keine Empfehlung für das nordische Mosaik war.

Neuestens wurde die Apsis der romanischen Kirche in Köln-Sülz von der Firma Puhl-Wagner-Heinersdorff-Berlin musivisch ausgestattet. Rein technisch bedeutet dieses Werk eine Meisterleistung. Die Intentionen des Kartons, die der Kölner Maler Osten entwarf, sind mit erstaunlicher Treue erreicht. Das Material ist erstklassig. Die Farbenreihe enthält auch die leiseste Abtönung. Das Problem der Reflexe und der Fugenbehandlung wird zwar nicht mit der Meisterschaft der Alten behandelt. Die Firma müht sich aber wenigstens um eine Lösung. Man darf sagen: ihr Können ist heute unübertroffen.

Ostens Kartons stellten bedeutende Anforderungen. Fr. Stummel, der die Entwürfe für St. Aposteln gab, kam vom Episodischen nicht los. Osten ging mit kühner Hand ans Monumentale, obwohl ihm, dem Gebhardschüler, der im Kölner Kunstleben fast jahrzehntelang allein stand, gerade diese Aufgabe schwer wurde. Ganz einheitlich ist der große Wurf nicht gelungen. Die Partie der Koncha hat eine Menge lyrischer Motive. Man fühlt, es ist dem Maler nicht angeboren, mit schweren Schritten zu schreiten. Das Monumentale seiner Schöpfungen schmeckt darum immer stark nach gewollter Strenge. Es redet nicht wie bei Thorn-Prikker mit Naturlauten. Gerade darum ist es kirchlicher, gebundener, als die Urelemente dieses dogmenlosen Protestanten. Osten ist ganz Dogmatiker im traditionellen Sinn.

Die Idee des Werkes scheint Selbstbesitz des Malers zu sein, wenn auch Einflüsse der Disput Raffaels und der Beuroner Engelmystik nicht abzuleugnen sind. In lichtem Gewand schwebt der Menschensohn erdwärts. Die ewigen Wolken fluten unter ihm her. Das Purpurrot seines Sternengewandes zieht ihn zur Erde, und der Schwurfinger des Vaters über seinem Haupt ist wie das letzte hallende Wort des Auftrags zur Erlösung. Zu Füßen des Menschensohnes schwebt die Geisttaube. Und der Geist der Gottesliebe hat die Menschwerdung möglich gemacht. Der Geist bahnt dem Messias die Wege. Nach dem Vorbild Raffaels wird die Gestalt des Menschensohnes, deren Antlitz in unvergleichlicher Schönheit strahlt, umrahmt von Maria und dem Täufer. Der Täufer gibt die Verbindung zum Ratschluß Gottes. Maria versinnbildet die wunderbaren Wege Gottes.

Dieser ganze obere Teil des Apsisbildes ist in schwebender Bewegung. Bei Abendbeleuchtung erstrahlt er in märchenhafter Pracht. Die Christusgestalt redet von dem frommen Sinn des Künstlers.

Die Verbindung zur Erde vermitteln mächtige Engelgestalten. Wie Atlasträger stehen sie rund um das Himmelsgewölbe. Herb und fest sind ihre Züge. Kraft ist ihr Abglanz und gehorsamer Gottesdienst ihr Dasein. Gleich werden sie den Menschensohn auf ihre Hände nehmen: Seinen Engeln hat er deinetwegen befohlen, daß sie dich auf den Händen tragen.

Unter den Füßen der Engel dehnt sich die Schuld der Erde. Giftgrün und blutrot sind die Farben dieser mächtigen Quadrate. Schuld und Sünde ist ihre Last. Der Menschensohn aber kommt, zu suchen und selig zu machen, was verloren war.

Mitten in dieser reichen Welt steht dann der Altar. Sein Opfer verlebendigt an jedem Morgen, was rund im Bilde gesagt ist. Des Künstlers Aufgabe, dem Gottesdienst zu dienen, ist also trefflich gelöst. J. Ludwig (Bonn)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Kunstmaler Leonhard Thoma starb nach langem, schwerem Leiden am 30. August in Jettingen, wo er am 2. September begraben wurde. Näheres über den tüchtigen christlichen Künstler folgt; wir verweisen auf seine Biographie im X. Jahrgang, S. 257—280.

Luxussteuer für bildende Kunst. Die im Reichswirtschaftsverband bildender Künstler Deutschlands vereinigten Wirtschaftlichen Verbände haben einen schönen Erfolg zu verzeichnen. Nachdem es im vorigen Jahr gelungen war, den direkten Verkauf des Künstlers von der Luxussteuer zu befreien, sind nunmehr auch die von den Künstlern veranstalteten Ausstellungen, sowie die Kunstvereine und der Kunsthandel unter gewissen Modalitäten von der so drückenden und den Verkauf erschwerenden Luxussteuer befreit worden.

Ausstellung für christliche Kunst in Freiburg i. B. (7. Aug. – 11. Sept.) — Zur Beseitigung von Mißverständnissen sei darauf hingewiesen, daß diese Ausstellung nicht ein Unternehmen der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« war. In sehr begrüßenswerter Weise wurde sie von dem Diözesanausschuß Freiburg unter Führung des Herrn Domkapitulars Dr. Augustin Brettle veranlaßt. Sie sollte aber in der Hauptsache auf einen engeren Bezirk beschränkt bleiben, weshalb die Bestimmung aufgestellt wurde, daß sich zunächst nur Künstler Badens und solche, die mit Baden in besondere Fühlung getreten wären, daran beteiligen könnten, ohne Rücksicht auf ihre Zugehörigkeit zur Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Die Auswahl der Kunstwerke erfolgte in Freiburg durch eine für diese Ausstellung zusammengesetzte Jury, die aus einer Jury des dortigen Kunstvereins und mehreren zugewählten Herren bestand. Der Bericht über die Ausstellung befindet sich auf Seite 3 des Beiblattes.

Der in Freiburg unter dem Druck der Verhältnisse eingeschlagene Weg war ein aus dem Wunsche, die christliche Kunst zu fördern, hervorgegangener und lehrreicher Versuch und Anfang. Dieser Versuch hat gezeigt, daß derartige Ausstellungen am besten in engster Fühlung mit der Zentralleitung der Gesellschaft durchgeführt werden. Es wird für die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst Regel werden müssen, nur solche Ausstellungen anzustreben, bei welchen die der Gesellschaft angehörigen Künstler geschlossen und unter eigener Jury erscheinen. Ein anderer Modus müßte früher oder später manche christlichen Künstler von einer Beteiligung abschrecken. S. St.

Ausstellung in Mainz. — Die Eröffnung der für den August geplanten Ausstellung von Kriegsgedenkzeichen mußte auf den 10. September verschoben werden. Sie hat den Zweck, »bei der rheinischen Bevölkerung den Sinn für geschmackvolle und handwerklich gesunde Ehrungen für die im Weltkriege Gefallenen zu wekken«. Der Träger der Ausstellung ist die Hessische Kunstgewerbeschule zu Mainz, die die Ausstellung im Verein und mit Unterstützung der Staatsbehörden und einer Reihe von Künstlervereinigungen unternimmt.

August Pfister (Gruol, Hohenzollern) hat zu den 29 Bildern in der Pfarrkirche zu Baden-Oos in diesem Sommer drei weitere Gemälde geschaffen (Seitenwände im Chor: Anbetung der Könige, und Hauptmann von Kapharnaum, über der Orgel und zu beiden Seiten hl. Cäcilia und Gregor d. Große). Die Bilder passen sich dem Kircheninnern sehr gut an.

Eine Kriegsgedächtniskapelle wurde in Jetzendorf (Niederbayern) errichtet, in der eine Pietà von S. Osterrieder, eine Stiftung des Herrn Generalvikars Dr. Buchberger, aufgestellt wurde. An den Wänden sind eichene Tafeln mit den Namen der im Weltkriege Gefallenen sowie der Teilnehmer am Weltkrieg und an den Kriegen 1866 und 1870 angebracht.

Franz Drexler schuf für die Gefallenen der Männerkongregation im Bürgersaal zu München (Neuhauserstraße) ein Kriegerdenkmal in Holz. Zu Seiten der mit dem Kinde thronenden Gottesmutter sind in Relief zwei Szenen angebracht: Kampf und Tod im Felde, Sorge und Gebet daheim.

In dem Wettbewerb um ein Denkmal für Gabriel v. Seidl, den verstorbenen Münchener Meister der Architektur, zwischen Pullach und Höllriegelsgreuth, den der Isartalverein ausgeschrieben hatte, sind 22 Entwürfe eingegangen. Das Preisgericht verteilte die drei Preise an Prof. Julius Seidler, Architekt Hugo M. Roechl und Prof. Richard Berndl in München.

Urne und Kriegerdenkmal. — Wie arm die Welt an Ideen würde, wenn sie den christlichen Gedankenkreis verlöre, das tritt bei allen Kunstwerken zutage, die auf christliche Ideen verzichten. Auf der Suche nach einem Ersatz ergeben sich leicht drollige Mißgriffe. So sah man über einer Tafel für gefallene Krieger als Hauptschmuckstück und Symbol eine Aschenurne, als würdiges Seitenstück der sinnlosen, bei Beerdigungen leider immer noch beliebten Redensart: »Friede seiner Asche!«

Kriegerdenkmäler von Karl Ludwig Sand. — Professor K. L. Sand vollendete ein Kriegerdenkmal für Herbishofen bei Memmingen (Allgäu). Ferner hat er in Arbeit ein Kriegerdenkmal für Großenried in Mittelfranken und eines für Hohenkammer.

Die St. Matthias-Kapelle in Berlin, aus einem Hauptschiff und einem ihm parallelen Nebenschiff bestehend, hat seit längerem ihre Be-

sucher durch einen Kreuzweg in diesem erfreut, von H. Holtmann (Kevelaer) 1911 in anmutender älterer Düsseldorfer Weise gemalt. Nun ist sie vor kurzem durch Wandmalereien in Kaseinfarben von Franz Scheffels in Aachen bereichert worden, die eine sehr geteilte Beurteilung finden: anscheinend eine ungünstige von der Mehrheit der Laien und eine günstigere von der Minderheit der (theologischen und künstlerischen) Fachleute.

Der Künstler hat jedenfalls Beachtenswertes durch die harmonische Einfügung seines darstellenden und dekorativen Gesamtwerkes in den vorhandenen Bestand des Innenraumes geleistet. Seine Hauptfarben Blau und Gelb füllen in einfacher Weise die bisher leeren Flächen des Seitenschiffes und der zu diesem führenden Bögen; in ornamental reicherer Weise beleben sie die Chor-Apside sowie die Fensterwände, und zwar mit Kreuzen und Sternen, Kreisen und Spiralen u. dgl. sowie mit mehrfachem Zickzack. Weiterhin ist dem Chor-(Triumph-)Bogen ein eigenartiges Leben eingehaucht. Abgesehen von dekorativer Ausschmückung, wird ihm oberhalb seiner Öffnung ein gutgefügter Abschluß gegeben durch die Bilder der vier Evangelisten, die nun wieder überhöht sind von Engeln mit einem kreisförmig umschlossenen Kreuz. An den beiden Seiten des Bogens erscheinen zwei Gruppen, die dem bloßen Anblick schwer zu deuten sind. Links (vom Beschauer) sieht man die Gottesmutter, gesenkten Hauptes, zu ihren Füßen zwei halbliegende Männerfiguren (Apostel), die ekstatischen Blickes nach oben schauen; das Ganze eine Darstellung des Pfingstwunders. Rechts würde man in der männlichen Figur, die zu einem Glorienkreis aufstrebt, schwerlich den auferstehenden Christus erkennen, wenn man nicht hingewiesen würde auf den kleinen Sarg, aus dem sie sich erhebt, und auf die als die Grabeswächter zu deutenden Männer, die auf dessen beiden Seiten liegen.

Auf der den Fenstern gegenüberliegenden Schiffswand ober den Bögen erscheinen drei Heilige: St. Norbert, St. Matthias und St. Elisabeth. Letztere ist ebenso wie jene Madonna in bekannter moderner Weise mit großem Schädel, schmalem Kinn und langem Hals gestaltet. Die vier liegenden Figuren an den Seiten des Chorbogens verblüffen durch ihre wie teuflisch verzerrt erscheinenden Gesichter so lang, bis eine genauere Betrachtung den scharfen Ausdruck des überwältigten Erstaunens und der hingebungsvollen Erschütterung würdigen kann. Auch hier fügen sich ein Blau und ein bis ins Dunkelbraun abgewandeltes Gelb störungslos ins Ganze ein.

Überläßt man das etwas Eigensinnige der Darstellungsweise und speziell der Gesichtsausdrücke dem individuellen Geschmacksurteil, so muß doch unter allen Umständen die kräftig selbständige Qualitätsleistung anerkannt werden, mit der hier — nicht etwa in die Zukunft tastend, sondern in der Gegenwart ausgereift — sowohl dem kirchlichen Zweck wie auch den in modernster Kunstsprache möglichen Meisterschaften Ehre angetan ist.

Dr. Hans Schmidkunz (Greifswald-Eldena)

BÜCHERSCHAU

Literatur über den Dom in Bamberg. Die Besucher der nächsten Mitgliederversammlung der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«, die im Oktober stattfindet, verweisen wir auf das von S. Bischöflichen Gnaden, Weihbischof Dr. Adam Senger herausgegebene Büchlein »Der Bamberger Kaiserdom« (2. Aufl., Bamberg 1920, Schmidtsche Buchhandlung), das beim Studium des großartigen Bauwerkes als Führer beste Dienste tut. — Auch das 25. Heft der Publikationen der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst (»Die Kunst dem Volke«, München, Renatastr. 6) behandelt den Bamberger Dom und enthält aus dem Dom und dem Domschatz 69 ausgezeichnete Abbildungen.

»Der Bildhauer Friedrich Theiler aus Ebermannstadt und die Künstlerfamilie Mutschelle« von Dr. Konrad Kupfer. — (Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte. Herausgegeben von Dr. Friedrich Haack, Erlangen, Heft 7.) — Th. Blaesings Universitäts-Buchhandlung, Erlangen 1917, 8°, XXV, 103 und 220 S. mit XII Bildertafeln. — Kart. M. 8.65 mit Zuschlag.

Ein Heimatbuch im besten Sinne des Wortes ist uns mit dieser Künstlermonographie dargeboten worden. Wer jemals die Fränkische Schweiz von Forchheim bis Ebermannstadt durchwandert hat, dem sind gewiß die zahlreichen, hochragenden, hölzernen Wegkreuze aufgefallen, die eine mehr als gewöhnliche handswerksmäßige Technik bekunden und zugleich bestimmte Merkmale verraten, die auf einen gemeinsamen Typus schließen lassen. Es ist nun als ein Verdienst des Verfassers anzusprechen, daß er den Künstler aus der bisherigen Verborgenheit gezogen hat, der »für diese ganze Gegend den Typus der Kruzifixdarstellung um die Wende des 19. Jahrhunderts vermittelt hat« (II, 184). Bislang war nämlich kaum der Name Theiler einigen Lokalhistorikern bekannt, seine Werke gingen eben unter der Firma der beiden Bamberger Hofbildhauer Mutschelle. Der Verfasser, durch Geburt der Fränkischen Schweiz zugehörig oder doch nahestehend, hat von Jugend auf in seiner Pfarrkirche Hausen bei Forchheim den wohl kunstvollendetsten Kruzifixus Theilers kennengelernt. Durch Heimatliebe veranlaßt und durch einen zahlreichen Bekanntenkreis unterstützt, konnte er ein recht ansprechendes Bild des Lebens und Wirkens des bodenständigen Künstlers, der für Jahrzehnte hinaus maßgebend wurde, entwerfen.

Das so entstandene Buch, dem auch die Verlagshandlung eine recht schmucke Ausstattung mitgegeben hat, zerfällt in zwei gesondert paginierte Teile. Der erste Teil (S. 1—103) behandelt »Die Grundlagen von Theilers Kunst«, nämlich: Die hochfürstliche Hauptstadt Bamberg als Stätte der Barockplastik und die dortige Hofbildhauerfamilie Mutschelle. Insbesondere die beiden bekanntesten der Sippe, nämlich das Brüderpaar Bonaventura Josephus und Johannes Martinus, von denen ersterer als kaiserlicher Hofbildhauer in Moskau angestellt war, werden hier erstmalig in eingehender Weise gewürdigt, wobei eine große Zahl von bisherigen Ungenauigkeiten und Verwechslungen richtig gestellt wird.

Im zweiten Teil (S. 1—187 nebst Anhang und genauem Namen- und Nachverzeichnis) wird zuerst Theilers einfache Lebensgeschichte (geb. 29. Dez. 1748 zu Ebermannstadt, gestorben daselbst 25. Febr. 1826, unverheiratet) dargeboten. Es war ein eigner Mann, der etwa im 18. Lebensjahre bei Mutschelle eintrat, einen Ruf nach Petersburg ablehnte, dann in die Heimat übersiedelte, wo er »still in sich gekehrt und anspruchslos ganz seiner Kunst lebte« (II, 4). Recht eingehend ist sodann die Schilderung der Werke Theilers, die in vielen Kirchen

namentlich der Nachbarorte Ebermannstadts sich finden. Typisch für die ganze Gegend ist der schon oben erwähnte große Holzkruzifixus geworden, der nunmehr in der Pfarrkirche zu Hausen (S. 67 ff.) seinen Platz gefunden hat. Hauptwerke sind vor allem die Sebastianusstatue bei St. Gangolf in Bamberg (S. 42 ff.) aus Zeiler Sandstein und das Grabdenkmal des Fürstbischofs Adam Friedrich von Seinsheim aus Marmor und Alabaster, ursprünglich im Dom, jetzt in der St. Michaelskirche zu Bamberg (S. 35 ff.). Man muß dem Verfasser völlig beipflichten, wenn er zum Schluß seiner für die Lokalforschung äußerst interessanten Ausführungen zu der Überzeugung sich bekennt, daß uns in Theiler ein achtungswerter Meister entgegentritt: »eine Persönlichkeit, die zwar nicht als ein großer, aber als ein ganzer Künstler anzusprechen ist.« (S. 189.)

Das Buch ist mit Wärme geschrieben. Recht wohltuend berührt der stete Hinweis auf den Idealismus und auf die wahrhaft religiöse Auffassung, wie sie in Theilers Werken uns entgegentritt. Man muß völlig der Anschauung des Verfassers beipflichten: »Das Werk unseres einfachen, alten Bildschnitzers scheint vielen modernen religiösen Plastiken und besonders Gemälden weit überlegen, die uns merkwürdig kalt lassen und oft kaum mehr als religiöse Kunst wirken . . . Als geradezu unstatthaft möchte ich es bezeichnen, wenn neuerdings oft den nächstbesten verzerrten Akten ein Kreuz oder ein Grab zugemalt und diese Studie dann als »Kreuzigung« oder »Grablegung« bezeichnet wird, während dabei doch nur die mehr oder weniger naturgetreue Wiedergabe eines derben Modells erreicht oder erstrebt ist.« (S. 77.)

Irrig ist die II, 29, Anm. 2, angeführte Bemerkung, als sei die unbefleckte Empfängnis Mariens erst im Anfang des 17. Jahrhunderts in Sevilla von Mönchen verkündet worden. Schon das Konzil von Basel (1439) begünstigte diese Lehre. Richtig ist allerdings, daß in Spanien schon seit 1644 das Fest als ein gebotener Feiertag zur Einführung gelangte.

Bamberg — Dr. Adam Senger, Weihbischof

Theologie und Glaube. Zeitschrift für den katholischen Klerus. Herausgegeben von den Professoren der Bischöflichen philos.-theolog. Akademie in Paderborn. Jahrgang 12 (1920), Heft 1, S. 18 ff.

Mit vielen klingenden, aber verworrenen Redensarten wurde der Expressionismus der staunenden Welt als »das große Evangelium der selbstherrlichen Ausdruckskunst« (Worringer), als die einzige Kunst schlechthin von seinen literarischen Vertretern angepriesen. Auch einige Katholiken wurden geblendet und es erhob sich der Wunsch, die Kirche müßte dem Expressionismus ihre Tore öffnen. Auf diese Meinungsäußerung ging P. Remigius Boving, O. F. M., in Bonn in einem Aufsatze ein, der in obiger Zeitschrift l. c. unter dem Titel erschien: »Soll die Kirche der expressionistischen Kunst ihre Tore öffnen?« Die Abhandlung ist sehr lesenswert. Der Verfasser gelangt zu dem Ergebnis, daß das, was in die Rubrik dessen fällt, was den Theorien der Expressionisten bisher entwuchs, weder als Kunst noch als christliche Kunst den Forderungen der Kirche entspreche. Weil die Theorien an sich kunstfeindlich und darum auch für die kirchliche Kunst untauglich sind, und weil sie bisher geradezu erschreckende Resultate aufweisen, teilen wir die Stellungnahme des Verfassers. Dabei wissen wir uns frei von jeglicher Anwandlung, irgend jemand gegen irgendeinen Stil der Vergangenheit oder Gegenwart oder gegen irgendwelche persönliche Eigenart eines Künstlers scharf zu machen. Im Gegenteil, wir begrüßen die Mannigfaltigkeit der Formen und Sprachen in der Einheit des Geistes der Kirche. Wir fordern für jede nicht zweckwidrige, künstlerische Ausdrucksweise auch in der Zukunft unvoreingenommene Beurteilung und Duldung. Was aber nach Inhalt und Form unwahr, widersinnig, verarmend ist, können wir nicht befürworten.

S Staudhamer

Martin Minden, Aufstieg oder Abstieg? Ein Beitrag zur Deutung moderner Kunst. Dresden 1920. 29 S. 8°. Preis M. 2.70.

Seine Betrachtung moderner Kunst schränkt der Verfasser auf die jener allermodernsten ein, die einseitig, unter absichtlichem Verzicht auf die Formen der Natur, den Ausdruck von Empfindungen und Begriffen als ihre Aufgabe ansieht. An sich ist jede wahre Kunst Ausdruckskunst, das bestätigen die Werke der Vorzeit und die Aussprüche und Schöpfungen bedeutendster neuzeitlicher Künstler. Mit der bloßen Naturkopie kann sie sich nicht zufrieden geben. So sagt z. B. Egger-Lienz: »Erst durch den Filter der Seele wird Natur zur Kunst.« Ob auch die Weltanschauungen sich ändern, so muß doch die Kunst die bleibenden, allgemein menschlichen Gedanken bewahren und weitergeben, um, gemäß ihrem altruistischen Charakter, Saiten in der Seele des Beschauers mitklingen zu lassen. Heutige Kunst glaubt in Übertreibung der Abkehr von der Äußerlichkeit jene Gedanken mit Hilfe primitiver Sprache ausdrücken zu können, sie macht den Versuch, zur Primitivität zurückkehren zu wollen. Die Vergeblichkeit dieses Versuches verhindert, daß der Beschauer imstande ist, die Gedanken dieser entformten Kunst mit- und nachzuerleben. Er sieht Erzeugnisse, die nicht gefühlsmäßig entstanden sind, sondern auf verkehrten Grübeleien, auf anspruchvollstem Subjektivismus und Skeptizismus, auf dem Einflusse unverdauter philosophischer Ideen, ja, wie die Schrift Mindens sehr interessant nachweist, geradezu auf krankhaften Gedankengängen, auf Wahnsinn beruhen. Wüst und vernunftlos sind zum Teil die angeblich dargestellten Ideen und Leidenschaften, ähnlich in der bildenden Kunst der Übermodernsten, wie in ihrer Dichtung. Die Mindensche Schrift ist lebhaft und fesselnd geschrieben und gibt mit ihrer psycho-physiologischen Betrachtung, wenn schon keine erschöpfenden, so doch wertvolle Beiträge zur Beurteilung der Ausartungen des Expressionismus.

Doering

Nummer 3 der Christlichen Kunst

erscheint am 1. Dezember, Nummer 4 wird Anfang Januar ausgegeben.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesllschaft für christliche Kunst, GmbH
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München

ADOLF VON HILDEBRAND †

Es ist der Umfang der Tätigkeit, es ist der Einfluß auf die zeitgenössische Bildhauerei, es ist der Ruhm des Künstlers, die uns veranlassen, Hildebrands Art und Wirken an dieser Stelle ein Wort der Würdigung zu widmen. Nicht aber ist es etwa ein nahes Verhältnis, in dem er zum Christentum oder zur christlichen Kunst gestanden hätte. Ein solches Verhältnis existierte nicht.

Adolf Hildebrand kam am 6. Oktober 1847 in Marburg zur Welt. Nach seiner Kindheit, die er in der Schweiz verlebte, wo er von den in der Universität zu Bern aufgestellten Gipsabgüssen erste, bestimmende künstlerische Eindrücke empfing, kam er, in durchaus freier Entwicklung aufgewachsen, zuerst an die Kunstschule zu Nürnberg, wo Kreling sein Lehrer war, später studierte er in München bei Zumbusch. Mit diesem ging er nach Italien und betrat 1867 zum ersten Male Rom. 1870 wandte er sich nach Berlin, arbeitete kurze Zeit bei Siemering, kehrte aber bald wieder zum Süden zurück. Seit 1872 blieb Florenz seine Heimat, woselbst er auch den in Rom angeknüpften freundschaftlichen Verkehr mit Hans von Marées fortsetzte. 1875 vermählte er sich in Florenz. Fast elf Jahre brachte er daselbst in Zurückgezogenheit zu, eifrigst mit dem Studium der Alten und jenem der florentinischen Renaissance beschäftigt, deren weiche einschmeichelnde Art seinem Empfinden und künstlerischen Wollen mehr zusagte als der gewaltige Ernst der römischen Monumentalkunst. So stand ihm auch die römische Antike nicht so nahe wie die der späteren griechischen Blütezeit. Wie produktiv die Jahre in Florenz auch waren, während deren nicht nur bildhauerische Idealstudien, sondern auch Bildnisse, sowie eine Fülle von Zeichnungen entstanden, so wenig wirkte doch Hildebrand damals nach außen. Sein ausgeprägter Selbständigkeitssinn ließ ihn sich fern halten von öffentlichen Aufträgen mit ihren, den Künstler oft nur allzu sehr beengenden Vorschriften und Rücksichten. Erst seit 1892 verließ er Italien, um sich dauernd in München seßhaft zu machen. In dieser Stadt, die ihm verschiedene ihrer bemerkenswertesten öffentlichen Schmuckdenkmäler (Wittelsbacherbrunnen, Hubertusbrunnen) verdankt, ist Hildebrand in der Nacht vom 17. auf 18. Januar dieses Jahres aus dem Leben geschieden.



CHRISTUSSTATUE IN DETTELBACH
Text S. 46 des Hauptblattes

Die lange Reihe seiner Idealwerke begann mit der in Florenz 1872 geschaffenen Figur eines trinkenden Knaben (Bronze) und eines 1873 entstandenen, lebensgroßen schlafenden Hirtenknaben (Marmor). Beide Arbeiten lenkten alsbald die Aufmerksamkeit auf ihn. Weiteres im engen Rahmen unserer Betrachtung aufzuzählen, ist nicht möglich. Mit seinem bildhauerischen Empfinden vereinigte sich ein stark ausgesprochenes architektonisches. Es befähigte ihn nicht nur, seine Werke in harmonischen bestimmenden Zusammenhang mit ihrer Umgebung zu bringen, sie also zu einer Raumkunst in höherem Sinne zu machen (als Beispiel sei wiederum der 1895 vollendete, durch seinen Hintergrund als prächtiges Relief wirkende Wittelsbacher-Brunnen genannt), sondern auch zum Entwurfe von schmükkenden Monumentalbauten. Erwähnt sei eine Votivkirche zum Gedächtnisse Ludwigs II. am Starnberger See, für ein tempelartiges Nationaldenkmal zu Ehren des Kaisers Wilhelm I., für den Münchener Hubertusbrunnen, für sein eigenes Wohnhaus in München. Daß statt der beiden erstgenannten Entwürfe andere zur Ausführung gelangt sind, ist nicht zum Vorteil ausgeschla-



CARL M. LECHNER SPINNERIN
Farbige Zeichnung zu „Die Sappe“

gen. Jedes von beiden hätte zweifellos ungleich höhere künstlerische Eindrücke geschaffen. Mit der Zerstörung des Vater Rhein-Brunnens in Straßburg haben die Franzosen sich selbst ein Denkmal ihrer verblendeten Leidenschaft gesetzt. — Als Porträtist hat Hildebrand eine beträchtliche Anzahl von Werken hinterlassen. Es sei nur auf die Bildnisbüsten von Th. Heyse, des Großherzogs von Weimar, des Herzogs Karl Theodor von Bayern, von Böcklin, Brahms, Otto Ludwig, Helmholz, Pettenkofer, einer Anzahl von Damen, auf die Reliefs Bismarcks und des Prinzregenten Luitpold hingewiesen. Eine kühle Objektivität ist allen diesen Werken eigen, deren Wirkung verschiedentlich durch Aufstellung in monumentalem Charakter gehoben wird.

Diese kühle, rein in plastischer Erscheinung sich kundgebende, von scharf, doch einseitig durchdachter Theorie geleitete Art unterscheidet die Kunst Hildebrands von der malerischen Romantik Klingers. Ein ungeheurer Fleiß, höchste Sorgfalt glänzender Technik, absolute Herrschaft über den Werkstoff, über die Mittel des Ausdruckes verleihen ihr Sicherheit. Das allgemeine Kennzeichen der Hildebrandschen Kunst ist die klare Schönheit der Form, die mit vollster Natürlichkeit verstanden, erfaßt und wiedergegeben ist. Was diese Kunst bringt, ist die Wiederholung von Gedanken, die vorlängst gedacht sind, deren Inhalt, Geist und Wille hiermit in unsere Zeit übertragen wird.

Die Form erscheint daher nicht ursprünglich, sondern sie ist nachempfunden. Sie will zwei erhabensten Idealen alter Kunst nachstreben, der griechischen Antike und der florentinischen Frührenaissance. Der letzteren eben auch nur der Formenschönheit zu Liebe, in nacheifernder Bewunderung nicht etwa des in ihr verkörperten christlichen Empfindens, sondern des ihr innewohnenden antik-heidnischen Schönheitselementes. Beiden gegenüber verhält sich die Hildebrandsche Kunst äußerlich nachahmend, wobei doch ein Rest ungelöst bleibt. Wenn Hildebrand z. B. den Adam darstellt, so schafft er eine Idealfigur, die sich zur echten griechischen Antike so verhält, als habe ein spätrömischer Bildhauer die Aufgabe übernommen, etwa ein Werk des Polyklet zu wiederholen. Loslösung vom Zwange des Vorbildes, Erhebung über dieses ist nicht gelungen. Ebensowenig wie gegenüber der Renaissance. Das dahin gehende Bemühen hat nur dazu geführt, diese Werke mit einem ihnen nicht zugehörigen, in sie nicht passenden Geiste zu erfüllen, Widerspruch zwischen Form und Geist zu schaffen. Ich erinnere an das, Robbiascher Art nachgeahmte Relief mit den Porträtfiguren der eigenen Familie. Nur die auf das Äußerliche, gleichzeitig auf den Ausschluß des Christentums gerichtete Denkungsart unserer Zeit konnte es ermöglichen, daß die Hildebrandsche Kunst gewaltigen Einfluß auf die moderne Plastik gewann. Der neuesten Begriffskunst gegenüber richtet sie nichts mehr aus — ebenfalls nicht minder begreiflich. Man hat andere große Formbildner mit Hildebrand verglichen: Thorwaldsen, Rauch, Rietschel, Schwanthaler, und man hat festgestellt, daß er diese alle übertroffen habe. Freilich, in der Nachbildung antiker Formen hat es keiner von diesen so weit gebracht wie er. Aber dafür haben sie alle geistig etwas gegeben, haben große, erhabene Gedanken feierlich ausgesprochen, haben in den Seelen Unzähliger ein heiliges

Feuer entzündet. Hildebrand läßt im Innersten kalt, die Form, das außerordentliche anatomische Können, die Beherrschung der technischen und dekorativen Mittel erregen Interesse, das ist alles.

Sie erwecken aber auch Widerspruch. Sie enttäuschen bei den Bildnissen, die so wenig mehr sind als stilisierte Naturwiedergaben. Sie langweilen bei den Idealfiguren infolge ihrer Einseitigkeit. Alles gipfelt bei Hildebrand in dem nackten Menschen. Niemand hat diesen in moderner Zeit mit gleicher Meisterschaft dargestellt. Niemand aber auch hat die Kunst gelehrt, so weitgehenden Mißbrauch mit ihm zu treiben. Mit der Schar dieser Figuren hat das neuzeitliche Heidentum in unseren Städten seine Herrschaft ausgebreitet und vielseitigen schwersten Schaden ethischer Art angerichtet. Hildebrand war so recht der Bildhauer des neuen religionsfremden München, dessen Charakter er wesentlich mit hat bestimmen helfen.

Um so vorsichtiger und schärfer muß man gegenüber jenen von seinen Werken sein, die sich mit religiösen Gegenständen beschäftigen. Ihrer sind nur wenige. Hin und wieder erinnert eins an den biblischen Vorstellungskreis. So ein Relief mit Adam und Eva. Es ist schwierig, bei diesem Stücke den gegenständlichen Inhalt überhaupt zu erkennen, nicht bloß die Darstellung zweier Aktfiguren zu sehen. Aber die Schlange ist immerhin angedeutet, und so ist die Erklärung gesichert. Auch ein Ecce-Homo-Relief hat Hildebrand geschaffen. Der mit dem Kreuze aufrecht stehenden Christusfigur fehlt es an innerer Hoheit, der auf den Beschauer gerichtete Blick vermag nicht zu ergreifen. Die seelische Wirkung bleibt aus. Man könnte sich den Kopf dieses Mannes, der den Heiland vorstellt, ebenso gut als den eines antiken Flußgottes denken. Die zuvor erwähnte Votivkirche möchte man sich vielleicht ausgeführt wünschen. Sie hat nichts Antikes, dafür Verwandtschaft mit der Gnadenkapelle von Altötting. Und hierbei läßt sich eine Bemerkung nicht unterdrücken. Zu den schier überhäufig wiederholten Vorwürfen gegen die heutige christliche Kunst gehört jener, sie lehne sich allzusehr an die Vorbilder alter Zeiten an. Hier haben wir einen nicht christlichen Künstler, der auf alle erdenkliche Art hochgelobt und gepriesen wird. Und doch hat auch Hildebrand nach seiner Weise nichts anders getan, als was dort getadelt wird. Aber: si duo faciunt idem, non est idem.



CARL M. LECHNER GROSSE WÄSCHE
Farbige Zeichnung zu „Die Sappe"

Wenn der christliche Künstler unserer Tage, weit entfernt von innerer Unselbständigkeit, sich der alten Formen bedient, so ehrt und benutzt er sie wegen ihres Wertes als Gefäße der Tradition, als sichtbarliche Zeichen für die Festigkeit des unveränderten Glaubens und zu dessen fernerer Erhaltung und Förderung. Hildebrands Zurückgreifen auf die Formen der Antike und der Renaissance stellt einen Versuch vor, die heutige Menschheit in das Reich der vom Inhalte losgelösten Schönheit zu führen, ein Versuch, der seiner Natur nach nicht gelingen konnte und durch die neueste, wieder einer größeren Innerlichkeit zustrebende Kunst überholt worden ist. Doering

DIE 18. MITGLIEDERVERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, E. V.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst hat ihren seit 1907 nicht mehr geübten Brauch, ihre Mitgliederversammlungen an anderen Orten als München zu halten, 1921 wieder aufgenommen

und dabei die längst beabsichtigte bedeutungsvolle Neuerung eingeführt, außer der geschlossenen Sitzung auch eine öffentliche zu veranstalten, bei der gemeinverständliche Vorträge über Gegenstände der christlichen Kunst gehalten werden. Als Ort der Versammlung 1921 war die an Denkmälern alter herrlicher Kunst so reiche Stadt Bamberg erwählt worden, die seit fast zwanzig Jahren der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst als Mitglied angehört. Ein rühriger Ortsausschuß unter dem Vorsitz des Herrn Domkapitulars Nagengast hatte treffliche Vorbereitungen getroffen, so daß die ganze Veranstaltung einen der großen Sache würdigen, festlichen Verlauf nahm.

Dem Tage der Versammlung, Mittwoch, 19. Oktober, ging (gleich dieser im Saale des St. Heinrichsvereins) am Dienstag ein Begrüßungsabend voraus, der mit seinem überaus reichen Besuche von der in Bamberg herrschenden Teilnahme am Bestehen und Gedeihen der christlichen Kunst beredtes Zeugnis ablegte. Musikvorträge dortiger Künstler (Musikdirektor Höller, Frl. Lerner, der gemischte Chor des Katholischen Kasinos) verschönerten, meisterhaft vorgetragen, den Abend. Die Gegenwart Sr. Exzellenz des Herrn Erzbischofes v. Hauck und des Hochwürdigsten Weihbischofes Dr. Senger gab dem Feste höhere Weihe. Von den wechselseitig ausgetauschten Begrüßungsreden erwähnt sei jene des Vertreters der Stadtverwaltung, Bürgermeister Rattel, ferner des Ortsausschusses, endlich die des Schriftführers der Deutschen Gesellschaft Geistl. Rates Msgr. Staudhamer. Nach Worten des Dankes an die Anwesenden und die unter ihnen befindlichen wichtigsten Persönlichkeiten führte er aus, daß die schwere Zeit auch an der Gesellschaft nicht vorübergegangen sei. Dennoch habe diese standgehalten und der christlichen Kunst den Halt verliehen, dessen sie gegenwärtig so besonders bedürfe. Geldverluste waren nicht zu vermeiden, aber es trug Früchte, daß in früheren besseren Zeiten gespart worden war. Der vorhandene Notpfennig kam u.a. auch den Jahresmappen zustatten, deren bildliche und textliche Gediegenheit ungeschmälert blieb. Auf die Bamberger Versammlung setzt die Gesellschaft große Hoffnungen. Sie ist dazu berechtigt durch das große Entgegenkommen, das man ihr an dieser Stelle bewiesen hat, ferner auch durch das offensichtliche, lebhafte, in dieser Stadt herrschende Interesse für die christliche Kunst. Es zeigt sich erfreulicher-, ja fast überraschenderweise auch bei der dortigen studierenden Jugend, die innerhalb ihrer Kongregation auch die Pflege der christlichen Kunst sich zur Aufgabe gemacht hat[1]). An die Begrüßungsreden schloß sich ein Vortrag des Hochwürdigsten Herrn Weihbischofes Dr. Senger über »Bambergs Kaiserdom«. Nachdem er einleitend, als für das Verständnis des Themas notwendig, die geschichtlichen Beziehungen zwischen Dom und Stadt erläutert hatte, ging er auf die Beantwortung von vier Fragen ein. Die erste, nach den Quellen der architektonischen Idee des Domes Heinrichs II., führte zu der Hypothese, daß die für sie maßgeblichen Anregungen von Hildesheim gekommen seien, zu dem Kaiser Heinrich in nahen Beziehungen stand. An eine gesonderte Bamberger Bauschule glaubt Dr. Senger nicht. Zweitens: Was ist von dem Dome Heinrichs II. heute noch übrig? Denn der jetzige Dom ist der dritte an der gleichen Stelle, nachdem der Bau Heinrichs bereits 1081 und ein zweiter Dom 1185 verbrannt sind. Dennoch kann man sich von dem ersten Dome, einer Säulenbasilika mit zwei Chören und zwei Krypten, noch jetzt eine Vorstellung machen, weil die gesamte Bauanlage und die Größenverhältnisse beim jetzigen Dome die gleichen geblieben sind. Eine dritte Untersuchung galt den Skulpturen des Domes. Sie sind lange unbeachtet geblieben, bis Bode, Hasak, Vöge und andere die Aufmerksamkeit auf diesen Schatz alter Kunst lenkten. Die Werke zeigen Einflüsse aus Burgund, von Reims, sind aber gleichwohl grunddeutsch, frei selbständig, keine Rede von Nachahmung, die künstlerischen Werte noch zum Teil bedeutender als die der Skulpturen von Reims. Die Figur des Reiters im Dome betreffend schloß sich Dr. Senger der Meinung an, die diese Figur als eine Darstellung des hl. Stephan von Ungarn bezeichnet. Die vierte Frage lautete: Verträgt der Dom farbigen Schmuck? Alle drei Dome haben solchen gehabt. Der jetzige ging seiner mittelalterlichen Malereien im wesentlichen durch seine Barockisierung 1648—53 verlustig. Trotzdem blieb er auch dann, nur in anderem Stile, reich an farbiger Pracht, bis diese bei der Herstellung unter Ludwig I. gänzlich beseitigt wurde. Mit der neuerdings ins Werk gesetzten Rückbeförderung ehemaligen Kunstbesitzes in den Dom, und dessen Zier mit Werken moderner Kunst möchte Dr. Senger auch eine neue farbige Ausschmückung verbunden sehen. Freilich verkennt er nicht die großen Schwierigkeiten eines solchen Wagnisses, das nur von Künstlern allerersten Ranges übernommen werden könnte, aber seiner Meinung nach zu den schönsten Aufgaben rechtverstandener Denkmalpflege gehören würde. Viele Lichtbilder folgten diesen Ausführungen.

Der eigentliche Versammlungstag wurde eröffnet durch eine von Sr. Exzellenz dem Herrn Erzbischof im Dome zelebrierte Pontifikalmesse. In der alsdann, wieder im Heinrichssaale, stattfindenden öffentlichen Versammlung sprach Msgr. Geistl. Rat Staudhamer über »Die Kunst der Jahresmappen«. Er benutzte die Gelegenheit, um zuvörderst die Anwesenden über Zweck und Geschichte der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zu unterrichten, von den Verlosungen, den Zeitschriften, den Ausstellungen seit 1896, den Vorträgen, den Satzungen des Jahres 1912 usf. Begriff zu geben. Dann ging er auf die Jahresmappen, ihren Wert, ihre Bedeutung, den Umfang ihres Inhaltes ein. Es sind in den bis jetzt erschienenen 29 Mappen im ganzen 993 Werke von zusammen 253 Künstlern (55 Architekten, 100 Bildhauern und 98 Malern) veröffentlicht worden. Um die neue christliche Kunst zu verstehen, muß man die Ursprünge kennen, aus denen sie erwachsen ist. Bei der Ermattung, die sich ihrer im späteren 19. Jahrhundert bemächtigte, hielt die Architektur noch am besten ihre in der gotischen und romanischen Zeit wurzelnden romantischen Leitideen fest und gelangte in den 50er bis 80er Jahren zu einer größeren, freilich von Einseitigkeit nicht freien Vertiefung des Studiums der Vorzeit. Diese Einseitigkeit ist geschwunden. Die heutige christliche Architektur, bei der sich Kirchlichkeit und Religiosität mit wahrer Kunst vereinigen, liefert ausgezeichnetste Leistungen, von denen die Mappen reiche Anschauung geben. Bei der Bildhauerei und Malerei blieben die Einflüsse des Klassizismus, daneben die der Romantik wirksam; die Kunst-

[1]) Vgl. die Mitteilung S. 21 des Beiblattes, ferner »Pionier«, lfd. Jg., S. 26: »Vorbildliches von Studierenden«.

wissenschaft verleitete allmählich zu äußerlichen Nachahmungen. Das Nazarenertum betonte vorzugsweise den gedanklichen Inhalt, legte Wert auf Sorgfalt der Zeichnung, weniger auf Farbe und geriet so im Gegensatz gegen den von Westen nach Deutschland gelangten Kolorismus, der bei uns in der Pilotyschen Glanzzeit der Historienmalerei zu großer Blüte gelangte. Von allen diesen Dingen hat die kirchliche Kunst erheblichen Nutzen gezogen. Noch jetzt hat die alte Kunst ihre Wichtigkeit für die jungen Künstler nicht eingebüßt. Aber über den Wert der äußeren Form geht der des seelischen Inhaltes. Eine lange Reihe prachtvollster Bilder begleitete den Vortrag. Man sah von Architekturen u. v. a. die Bennokirche in München von Romeis, das Portal der Münchener Annakirche von Seidl, die Dormitionskirche in Jerusalem von H. Renard, in der sich deutscher Geist mit einem Hauche orientalischen Wesens verbindet, St. Paul in München von Hauberrisser. St. Joseph daselbst von Schurr, die Andrassysche Begräbniskapelle in Ungarn von Berndl. Die Gruppe der Plastik brachte Werke u. a. von Eberle (St. Georg), Balthasar Schmitt (Marienaltar), Wadere (Rosa mystika), Busch (Bischof Haffner), V. Kraus (Christus auf dem Kreuze sitzend), Schädler (Grablegung); jene der Malerei zeigte ausgezeichnetste Wand- und Altargemälde von Dietrich (Mariä Himmelfahrt), Kunz (St. Fridolin), Fugel (Abendmahl), Samberger (Jeremias), M. Schiestl (Anbetung der Könige), Schilling (Christus an der Geißelsäule), Baumhauer (Christus am Kreuz). Mehrere Bilder wiesen Darstellungen von Werken, zu denen Vertreter aller drei Kunstgattungen sich vereinigt haben. So den schönen Marienaltar in der St. Johanniskirche in Freising von Jakob Angermair, Thomas Buscher und Matthäus Schiestl.

Im zweiten Vortrage des Mittwochs behandelte H. H. Benefiziat Anton Geitner das Thema »Grabkunst«. An dem neuerdings bemerkbaren Aufschwunge der Heimatskunst soll auch die Kunst der Friedhöfe teilnehmen und tut es teilweise schon. Das Aussehen eines Friedhofes kann als Kennzeichen für die Geistes- und Seelenverfassung der Ortsbevölkerung dienen. Der beste Ort für den Friedhof ist bei der Kirche, mit der er nicht nur in religiöser, sondern auch in ästhetischer Beziehung in festem Zusammenhange stehen soll. Seitdem die neue Zeit diesen Zusammenhang gelockert hat, soll das Bild des Friedhofes wenigstens innige Beziehung zur Landschaft aufweisen. Gärtnerische Behandlung ist nicht abzulehnen, ist doch auch Jesus in einem Garten bestattet worden. Unpassend sind profan wirkende Parkanlagen mit Rosarien, Brücken u. dgl. Vorzügliche Wirkung tun manche Waldfriedhöfe, so besonders der Münchener. Kleinere Ortschaften müssen auf dergleichen verzichten, doch kann auch ein bescheidener Friedhof tiefe Stimmung erwekken. Sie leidet, wenn die gesamten Flächen mit Gräbern belegt werden. Von erheblicher Bedeutung ist auch die zum Friedhofe gehörige Architektur, schon die ihn umgebende Mauer, die nicht aus Backsteinen bestehen sollte, mehr noch das Portal, die Kapelle usw. Vor allem notwendig ist ein monumentales Hochkreuz. Es darf trotz aller modernen Auffassungen nie fehlen, muß das gesamte Friedhofsbild beherrschen. Alles übrige, alle Grabmäler müssen dazu beitragen, die rechte Stimmung zu erzeugen. Aber wie oft sieht man nichtssagende Figuren, inhaltsleere Dinge. Grabmäler, bei denen nur das Material in aufdringlicher



KARL M. LECHNER
Illustration aus der Kriegs-Zeitschrift „Die Sappe"

Art sich vor Augen stellt, reihen sich zu wahren Hochmutsalleen aneinander. Kunst und Religion müssen das Material vergeistigen, denn das christliche Grabmal soll trösten, Ewigkeitsgedanken erwecken. Dazu ist kein großer Aufwand nötig. Die altchristliche Kunst mit ihren einfachen Symbolen kann hier als Vorbild dienen. Eine Fülle schönster Motive bietet das Neue Testament. Als Regel ist festzuhalten, daß das Grabmal im ganzen und in allen seinen Teilen originell und persönlich sei, abgestimmt auf die Umgebung, heimatlich auch im Material, aus dessen Natur die Form sich ergibt. Würdig und schlicht sei es, voll innerlichen Reichtums gegenüber der Äußerlichkeit des Heidentums und Neuheidentums, deren künstlerische Erzeugnisse die Seele leer lassen. Zahlreiche Lichtbilder begleiteten und erläuterten die Darlegungen des Redners. Man sah u a. Thomas Buschers Hochkreuz vom Münchener Westfriedhofe, andere von Cleve, von Sonnleitner. Weiter einfachste Kreuzlein für Kindergräber, recht volkstümliche Grabkreuze in Holz und Eisen, u. a. von Kuolt, dessen Werke mit den besten der Vorzeit wetteifern. Auf den Wert dieser letzteren wurde besonders aufmerksam gemacht. Man sah vom Geiste solcher Vorbilder beeinflußte Bildstöcklein, Totenlichthäuschen, Stationskreuzchen, Ölbergszenen, Gedenksäulen. Andere Beispiele zeigten in allmählich immer zu größerer Kunst und Prachtentfaltung aufsteigender Auswahl maßgebliche Vorbilder für die Behandlung von Familiengräbern mit Großplastiken, Grabmäler mit Malerei und Mosaikschmuck, monumentalen Kapellen, Beispiele von Denkmälern mit Porträtbüsten, ganze Bildnisfiguren und vieles andere.

Der Nachmittag des Mittwochs galt im geschlossenen Kreise der Mitglieder Verhandlungen über das Leben der Gesellschaft während des

Geschäftsjahres 1920—21 und den Aufgaben und Aussichten des kommenden Jahres. Von den Vorstandsmitgliedern hatten der Zeitschwierigkeiten wegen nicht alle erscheinen können. Nach der Begrüßung der Versammlung durch ihren 1. Vorsitzenden Exzellenz Dr. Wilhelm Ritter v. Haiß, und nachdem die ordnungsmäßige Berufung der Versammlung anerkannt worden war, wurde in die Tagung eingetreten. Der Schriftführer Msgr. Geistl. Rat Staudhamer erstattete den Jahresbericht. Prof. Dr. R. Hoffmann ist nach fast siebenjähriger Tätigkeit zurückgetreten. An seiner statt wurde Ordensassistent Martin Graßl gewählt. Ausführliche Mitteilungen erfolgten über die Diözesangruppen, deren Zweck und Eigenart kurz charakterisiert wurde. 1920 bestanden ihrer bereits 16, zu ihnen haben sich fünf neue gesellt. In ihre Tätigkeit werden sie sich wohl bald einleben. Ihre frische Mitarbeit ist im Interesse des Wirkens der Zentralstelle notwendig. Erwähnt wurde ferner die Wahl eines Mitarbeiters und der Ankauf eines Hauses, besonders zu Ausstellungszwecken. Zur Teilnahme an Ausstellungen war die Gesellschaft eingeladen worden nach Brasilien, nach Münster i. W., nach Freiburg i. Br. und nach Mainz. Der Einladung wurde nur nach den beiden letztgenannten Orten Folge geleistet. Die in Freiburg ausgestellten Werke sind seitdem zu weiterer Ausstellung nach Konstanz gegangen. Das Vortragswesen wurde ausgestaltet: am 9. März 1920 hielt Dr. Peter Dörfler einen solchen in der Tonhalle zu München über den »Leidensweg des Herrn«. Weitere solche Abende werden im Winter folgen. Außerhalb erfolgten Vorträge in Mainz, Biberich, Neiße und an anderen Orten. Die Herausgabe der Jahresmappen verzögerte sich. Die Mappen 1920 und 21 wurden vereinigt verschickt, wodurch für Titelumschläge, Verpackung und Porto erhebliche Ersparnisse erzielt werden konnten. Die Verlosungen der Jahre 1919 und 20 ergaben 1916 Gewinne, darunter 20 Originale. Wettbewerbe wurden ausgeschrieben und kommen noch 1921 zur Erledigung: für ein Grabdenkmal der während der Münchener Revolutionszeit am 6. Mai 1919 ermordeten 21 katholischen Gesellen, ferner für eine Jesuitenkirche mit Kloster und Saalbau in Frankfurt a. M. Die Vorstandschaft hielt 21, die Jury 20 Sitzungen ab. Mit einem Nachruf an die im letzten Jahre verstorbenen Mitglieder und einem dringenden Hinweise auf die Notwendigkeit energischer Werbetätigkeit schloß der Bericht, der von der Versammlung einstimmig angenommen wurde. Hieran schloß sich die von dem neuen Kassier Ordensassistent Graßl gelieferte Rechnungsablegung, die dem Berichterstatter Anlaß gab, ernstlich auf die schwere finanzielle Lage der Gesellschaft hinzuweisen. Das einzelne betreffend, wird der offizielle Bericht den Mitgliedern nähere Aufschlüsse geben. Hier sei nur herausgehoben, daß die Vorstandschaft der Generalversammlung die Frage einer Erhöhung des Jahresbeitrages zur Diskussion unterbreitete. Die Aussprache war eine sehr angeregte. Allgemein wurde eine Erhöhung in dem Grade befürwortet, daß die Gesellschaft in den Stand gesetzt werde, ihre Wirksamkeit in vollem Umfange zu betätigen. Einige Anträge gingen sehr weit; die Mehrzahl sprach sich aber für eine geringere Erhöhung, und zwar bis zu 30 M., aus. Nach § 21 der Satzungen war eine Beschlußfassung nicht möglich; doch war die Aussprache sehr wertvoll. Die Entscheidung wird einer außerordentlichen Mitgliederversammlung zufallen, die nach § 21 der Satzungen in München stattfinden muß und für den 19. Dezember in Aussicht genommen ist.

Zu den Wahlen in die Vorstandschaft lag ein satzungsgemäß eingereichter Wahlvorschlag vor. Er enthielt die Namen von 5 der 6 ausscheidenden Mitgliedern, ferner für den Herrn Staatssekretär Alois von Frank, der wegen Überbürdung mit Berufsgeschäften zurückzutreten wünschte, den Namen des Herrn Musikdirektors Joseph Schmid in München. Der Wahlvorschlag fand einstimmige Annahme.

Bei der Besprechung über den Ort der ordentl. Mitgliederversammlung 1922 wurde von mehreren Seiten empfohlen, die Vorstandschaft möchte Breslau in Aussicht nehmen. Von Mitgliedern aus dem besetzten Gebiete wurde der lebhafte Wunsch ausgedrückt, die nächste Versammlung möchte im Westen, etwa in Trier oder in Mainz tagen.

Döring

EINE EINFÜHRUNG IN GEIST UND VORAUSSETZUNGEN DER CHRISTLICHEN KUNST

Angeregt durch Dr. Andreas Huppertz, Dozent für christliche Kunst an der preußischen Kunstakademie zu Düsseldorf, fand vom 30. Mai bis zum 3. Juni zum ersten Male in der Abtei Maria Laach ein Kursus zur Einführung in Geist und Voraussetzungen der christlichen Kunst statt. 30 Studierende der Düsseldorfer Akademie, sowie einige andere ausübende Künstler nahmen daran teil.

Abt Dr. Ildefons Herwegen eröffnete die Reihe der Vorträge durch die Darlegung der psychologischen Voraussetzungen der christlichen Kunst in Deutschland. In demselben gab er zuerst eine Charakteristik der antiken Geisteswelt und der aus ihr hervorgegangenen Kunst, die sich in die Worte fassen läßt: Rhythmus, Harmonie, Ruhe, Schönheit, Logos, um sodann eine Schilderung der germanischen Geisteswelt und ihres Kunstwillens zu bieten; hier kommen Dynamik, Kraft, Bewegung, Ausdruck, Pathos vorwiegend zur Geltung. Beide Geistesrichtungen aber vermählen sich im Christentum zu einem Gebilde, in dem sich Schönheit und Kraft, Logos und Pathos zur Einheit verschmelzen. Das wies der Redner an der Liturgie, zumal an der Meßfeier nach, in der Doktrin und Gebet, in der Opferhandlung der Priester und die Gemeinschaft, im Opfermahl der einzelne und alle als Gemeinschaft die Vereinigung beider Geistesrichtungen zum Ausdruck bringen.

Einen weiteren Vortrag widmete Abt Herwegen dem Wesen und Werden der Katakombenmalerei, in dem er zuerst den Zusammenhang der altchristlichen Kunst mit der Antike aufzeigte und nachwies, wie dieselbe die Antike durch die Betonung des Inhaltes gegenüber der Form überragte, wie das Christentum überhaupt zuerst nur als Religion aufgetreten sei und gegen Kunst und Kultur sich indifferent gezeigt habe. Auf die Katakombenkunst im einzelnen eingehend, führte der Redner aus, wie sie sich als Grabkunst, Jenseitskunst erweise, so daß ihre Darstellungen in erster Linie aus sepulkralen Gedanken zu verstehen seien; allein neben dieser Bedeutung der einzelnen Szenen gingen oft mehrere andere einher; sind die Bilder überhaupt vieldeutig, so geben sie doch vor allem den tiefen Gehalt der Mysterien wieder, der

Taufe und Eucharistie, sowie des ganzen Kultus, der für die frühe Christenheit im Zentrum des Lebens gestanden hat. Durch Lichtbilder wurde das des näheren erläutert, an Einzeltypen wurde der Zusammenhang zwischen Gebet und Bild nachgewiesen; Wunderdarstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente enthalten den Gedanken der Errettung, der Überwindung des Todes, den Auferstehungsgedanken. Das Bild des guten Hirten gab Veranlassung, den Zusammenhang mit der Antike (Orpheus) und die spezifisch christliche Bedeutung zu besprechen (Christus). Das eucharistische Mahl und die Jungfrauenweihe veranschaulichten liturgische Bilder. Die Gerichtsbilder beziehen sich vorzugsweise auf das Einzelgericht. Das Endgericht tritt später auf. Dem Christustypus wurde eine längere Darlegung gewidmet, endlich wurde gezeigt, wie sich aus der Gerichtsszene einzelne Heiligenfiguren ablösen, zuerst die Bilder der heiligen Petrus und Paulus.

Ein dritter Vortrag Abt Herwegens behandelte die musivische Kunst der altchristlichen Basiliken, indem die Katakombenkunst und die der Basiliken eine aus dem Wesen beider herausgeholte Gegenüberstellung erfuhr, welche erstere als Sepulkralkunst letztere als eine Kunst des Lebens charakterisiert wurde, ohne dadurch einen inneren Gegensatz ausdrücken zu wollen. Komme in den Katakomben die Auferstehungsidee zur Geltung, so in den Basiliken der Gedanke der Herrlichkeit Christi und der Verklärung der Christen. Die Kunst der Basiliken ist eine Kunst der siegreichen und herrschenden Kirche, reich an Inhalt und in der Formensprache, vor allem an prächtiger Wirkung durch das Material. In den Basiliken wird die historisierende Malerei, welche in den Katakomben schon beginnt, zu ganzen Zyklen ausgestaltet. Daneben erscheint die Allegorisierung, die 12 Lämmer stellen die Apostel dar, das Monogramm Christi oder das Kreuz vertritt das Bild des Erlösers. Es erscheinen die symbolischen Bilder der Evangelisten, die Darstellung des Hirsches an der Wasserquelle, die Übergabe des Gesetzes oder der Schlüssel an Petrus.

Die Behandlung dieser Bilder beruht auf betrachtendem Eindringen in den Text der Hl. Schrift. Trägt die Katakombenkunst einen naiven, volkstümlichen Charakter, so tritt in den Basiliken eine theologische Vertiefung zutage, zu dem rein künstlerisch-liturgischen Empfinden tritt hier wissenschaftliche Reflexion.

In den Basiliken spielte das dekorative Element eine große Rolle, die Dekorationskunst der Antike erlebt nochmals einen Höhepunkt, jedoch bleibt auch im Ornament immer der engste Zusammenhang mit den religiösen Ideen, mit der Hl. Schrift und der Liturgie gewahrt.

Die Mosaiken wurden zur Erzählung der Hl. Schrift und zur Predigt. Am Altare und in den Taufkapellen werden sie zu Hinweisen und Ausdeutungen des eucharistischen Opfers und der Taufliturgie. Der letzte Ausblick ist immer ins Jenseits gerichtet, wo Christus mit den Engeln und Heiligen thront und herrscht oder vielmehr die Herrlichkeit des Himmels und der Verklärung wird im Diesseits vorausgenommen.

Wenn auch Katakomben und Basiliken zwei voneinander entfernte Gebiete darstellen, die die Verfolgung und den Triumph verkörpern, welche hier die Arbeiten von Dekorationsmalern, dort aber die höchste Kunstleistung der Zeit aufweisen, welche uns die erlebte Liturgie und daneben die gelehrte Theologie darstellt, so ging doch die Entwicklung ganz einheitlich vonstatten. Denn sowohl die historische, als die allegorische Malerei beginnt schon in den Katakomben, findet aber in den Basiliken ihre höchste Vollendung.

Diesen beiden grundlegenden Vorträgen folgte die Darlegung des gleichen Redners über Sinn und Bedeutung des Beuroner Kunststiles, der als ein erster großer Versuch die alte Monumentalmalerei im Geiste des Frühchristentums zu erneuern, gekennzeichnet wurde. In ihm wollen sich die Schlichtheit der Katakomben mit der Größe der Basiliken vereinigen. Geboren aus der Betrachtung des rein Religiösen in den ältesten Stilformen der Ägypter und Griechen, will er weder eine archäistische Nachbildung eines historischen Stiles, noch auch ein Synkretismus verschiedener Stilarten sein. Der Beuroner Stil will mit den einfachsten Mitteln eine naturnotwendig aus dem Maß herauswachsende Monumentalwirkung erzielen. Daher legt er das größte Gewicht auf den Kanon des menschlichen Körpers, von dem alle übrigen Maße abgeleitet werden. Erscheint diese mathematische Grundlage bei den Beuroner Bildern zuweilen auch zu stark, so daß sie fast zu einer schablonenhaften Wirkung führt, so muß sie doch als Grundprinzip unbedingt anerkannt werden. Wichtiger aber als die Formgebung ist der sich in ihr offenbarende altchristliche, aus Dogma und Liturgie schöpfende Geist. Als reiner Typus der Beuroner Kunst muß ihr Erstlingswerk, die St. Mauruskapelle, gelten, vielleicht auch als ihre höchste Vollendung. Wie in keinem andern Werk der Beuroner Künstler spricht sich in ihren Bildern der harmonische Ausgleich zwischen Rhythmus und Dynamik, von Gemeinschaftsgeist und Individualität, von Liturgie und Mystik aus. Schon stofflich ist die zuletzt genannte Paarung in dem Zusammenhang der eucharistischen Opferidee der Kreuzigungsgruppe mit den anbetenden Engeln des Wandfrieses leicht zu erkennen. Als Erzählungskunst ist besonders das Marienleben in der Abteikirche zu Emmaus (Prag), sowie das Leben des hl. Benedikt in Monte Kassino hervorzuheben.

Der Beuroner Stil bedeutet einen unverkennbar starken Impuls für eine Wiederbelebung christlicher Kunst im alten Geist, womit ihm aber nicht absolute Geltung zukommt. Ein geradezu unübertroffener Vorzug dieses Stiles ist die überwältigende Objektivität, die aus ihm spricht und hinter der man doch eine starke Persönlichkeit herausfühlt. Sie gibt das von allen Gedachte und Empfundene wieder, aber in einer Ausdrucksform, die den Beschauer bereichert und über sich selbst erhebt.

Heutzutage machten sich die Künstlerindividualitäten stärker geltend, als in früheren Jahrhunderten; dazu müsse ihnen die Möglichkeit bleiben, wenn ihre schöpferische Kraft nicht gelähmt werden soll. Andererseits aber hätten sich die christlichen Künstler so in die heiligen Stoffe zu vertiefen und den geistigen Gehalt des Christentums derart aus dem Denken und Empfinden der Gemeinde und für die Gemeinde wiederzugeben, daß ihre künstlerischen Werke ebensosehr die Seele der christlichen Gemeinschaft widerspiegeln, als sie das Gepräge der eigenen Persönlichkeit an sich tragen.

Außer diesen Vorträgen gab P. Prior Dr. Albert Hammenstedt eine Einführung in das Verständnis der Liturgie selbst, indem er das Wesen der

Liturgie, die Ästhetik des Kirchenjahres und den künstlerischen Aufbau der hl. Messe klarlegte. Im ersten Vortrage wurde das Wort Liturgie erklärt als eine vom einzelnen im Interesse der Allgemeinheit vollbrachten Tat oder Stiftung. Des weiteren wurde ausgeführt, daß Christus, der Erlöser der Menschheit, die erhabenste Liturgie gefeiert habe, die überhaupt denkbar sei. Eingeleitet durch die Geschehnisse des Alten Bundes, erreichte sie ihren Höhepunkt am Karfreitag und Ostermorgen, wirkt sich aus bis zum Ende der Zeiten, ja über dieses hinaus in alle Ewigkeit. Christus stiftete, um die einzelnen Menschen der Früchte seines Erlösungswerkes teilhaftig zu machen, die Kirche und vertraute ihr von ihm selber eingerichtete, geheimnisvolle Handlungen an, denen er eine gnadenvermittelnde Kraft einflößte. Die heiligen Handlungen als Ganzes genommen machen die Liturgie der Kirche aus. Wer sein persönliches religiöses Innenleben an dieser Liturgie orientiert, vermag ihm einen großen Zug zu geben. Im zweiten Vortrag führte der Redner aus, die Schönheit der Bewegung bestehe im Rhythmus. Der wunderbare Rhythmus im Leben Jesu übertrage sich auf die Bewegung, in der die Kirche seit den Tagen ihrer Gründung ihrer letzten Vollendung zustrebe. Als echte Künstlerin schreite die Kirche dabei auf den Wegen der Abstraktion und der Einfühlung. In ihrer Jugend bevorzugte sie die Abstraktion, im Mittelalter die Einfühlung, heute biete sie die Synthese von beiden. Im letzten Vortrag behandelte P. Hammenstedt den künstlerischen Aufbau der hl. Messe. Höchstes Gemüt sei da, wo ein Gemüt Statik und Dynamik, Sterben und Auferstehen, Erdendunkel und himmlisches Leuchten gleichzeitig durchleben dürfte, da ständen wir vor dem, was »das absolute Künsterleben« genannt zu werden verdiente. In den beiden Teilen der hl. Messe — in der Messe der Katechumenen und der Gläubigen —. seien Gotik und Griechentum, Kraft und Ruhe in vollkommene Harmonie zueinander gebracht und es überwältige uns die göttliche Größe der christlichen Tragik.

P. Gregor Böckelin fand mit seinem Vortrag über die Ästhetik des Chorales, den ein kleiner Sängerchor durch trefflich gewählte Proben erläuterte, großen Anklang. In der Einleitung sprach er über den Aufbau der Messe und der Stellung der Gesänge in derselben und erklärte des weiteren den Charakter dieser Gesänge im Kanon und der Vormesse, sowie den Antiphonen, schilderte sodann den ästhetischen Wert derselben und würdigte schließlich den Choral als künstlerisches Erlebnis.

Im Schlußvortrag sprach Abt Herwegen über die Innenwelt des christlichen Künstlers. Die Grundlage der ganzen Stimmung, aus der das künstlerische Schaffen der Frühkirche hervorgeht, ist der Glaube, der sich wie von selbst in der Liturgie eine künstlerische Lebensform, einen Lebensstil geschaffen hat. Diesem rein religiös fundierten Leben erwuchs die große Einheitskultur, die sich die Formen für das staatliche Leben und die äußere Kultur schuf. Der bildende Künstler bedarf deshalb die Liturgie so dringend, weil sie ihm eine Form und einen reichen Schatz von Ideen gibt. Durch die Liturgie vermag er seinen Stoffen (Bildern) eine überhistorische, allgemeine, transzendentale Bedeutung zu geben, die auf die Taufe, das Begräbnis, die Auferstehung hinweist oder mit anderen religiösen Komplexen zusammenhängt. Darin liegt der eigentliche Wert der christlichen Kunst.

Lebt der Künstler in der Liturgie und aus der Liturgie, so vermag er auch eine eigentlich religiöse Malerei zu schaffen, in der durch den liturgischen Gedanken das Dogmatische aufgedeckt wird und die Heilige Schrift die liturgische Auslegung erfährt. Sieht er davon ab, so wird er menschlich erdhafte Züge in sein Bild hineintragen. Der Christ tritt an die Natur heran, um sie zu erlösen und sie einem höheren Zwecke dienstbar zu machen. Der liturgisch geschulte Mensch zieht die Natur zu sich hinauf, eint sie sich nicht zuerst in Gefühl und Herz, sondern in Geist und Erkenntnis und gestaltet sie zu einer großartigen Ideenwelt aus. Deshalb ist es für den Künstler bei aller Pflege des individuellen Innenlebens wichtig, das Gemeinschaftsgefühl in sich zu erziehen. Erfordert das auch ein geistiges Opfer, so ist es in Wirklichkeit eine Befreiung. Die Gemeinschaft stellt ja heute an die einzelnen die größten Ansprüche. Der Gemeinschaftsgedanke hat auf staatlichem und wirtschaftlichem Gebiete ungehemmte Fortschritte gemacht. Alles drängt zur Gemeinschaft. Ein Unrecht und ein Unglück ist es, daß sich der Pessimismus über das gesamte Kunstschaffen, das christliche nicht ausgenommen ausgebreitet hat. Das Christentum stirbt nicht und geht nicht unter. Trotz Zeiten des Niederganges trägt es den Keim ewiger Jugendlichkeit in sich; immer wird es wiederaufleben und zu neuer Jugend gelangen. Das tragische Moment muß im Christentum zur Verklärung weiter gebildet werden. Das hat die Antike nicht vermocht. Aus Tod und Untergang neues Leben erstehen zu lassen, ist die höchste Tat des Christentums. Christus ist gestorben, um aufzuerstehen, der christliche Märtyrer stirbt, um verklärt zu werden. Diese Überwindung der Tragik in der Verklärung ist allein fähig, uns heute zu helfen. Weil aber das tragische Moment die ganze Welt beherrscht, müssen wir uns der übervölkischen Gemeinschaft, der »Communio sanctorum«, der Gemeinschaft alter Christusgläubigen und Christuserlösten bewußt sein, wie sie in dem liturgischen Gemeinschaftsgedanken waltet. Nur hier finden wir die Kraft und Fähigkeit über das gewaltige Elend hinauszugreifen. Soll der Künstler an dem Erlöseramte Christi teilhaben, so muß er vom Märtyrergeist des jungen Christentums durchdrungen sein. Von dem christlichen Künstler erwartet man nicht nur, daß er ein Kunstwerk schafft, welches den Ansprüchen der Kunst als Schönheits- und Kraftausdruck genügt, sondern es soll wie Befreiung und Beglückung reden, so wie die Basiliken heute noch durch ihren Glücksreichtum Tränen trocknen.

Der Künstler soll über der Gegenwart stehen wie ein Prophet. Ist das individuelle Empfinden und Denken von der Gemeinschaft, von der man ein Teil ist, getragen, so muß das von der Gemeinschaft Gedachte in individueller Form geboten werden, wie sie dem einzelnen Künstler eigen ist. Mit dem Eindringen in die Liturgie wird auch ein liturgischer Stil, der unmittelbar aus der Gemeinschaft hervorgeht. Das ist für die Gemeinschaft ein großes Glück, da der einzelne sich in diesem Kunstwerk wiedererkennt. Andererseits muß der Künstler so der Gemeinschaft gegenüber stehen, daß er als ihr Führer erscheint, der wiedergibt, was er aus der Gemeinschaft empfangen hat. Weil von seinem eigenen Sein in das Kunstwerk über-

gegangen ist, überragt er die Gemeinschaft, wie der Priester durch seine Weihe über der Gemeinde steht.

Den Veranstaltern war es eine Genugtuung aus dem tiefen Eindruck und der warmen Begeisterung aller Teilnehmer — unter denen sich auch einige Nichtkatholiken befanden — zu ersehen, auf welchen fruchtbaren Boden die erste Aussaat gefallen war. Es wurde der Wunsch geäußert, den Kursus möglichst alljährlich zu wiederholen, um die Künstler mit anzuregen, aus der religiösen Innenwelt zu einer Neubelebung und Vertiefung des kirchlichen Kunstschaffens zu kommen.

P. Joh. Vollmar, O. S. B.

AUSSTELLUNG BEI ST. HEDWIG IN BERLIN

Im Gebäude der fürstbischöflichen Delegatur zu Berlin hatte die Geistlichkeit der St. Hedwigskirche im Herz-Jesu-Monat 1921 eine Ausstellung von Werken christlicher Künstler veranstaltet, die zeigte, wie viel Derartiges — und Wertvolles — auch auf dortigem Boden gedeiht.

Von schon bekannteren Malern begrüßten wir: Theod. Nüttgens mit einer Madonna, einem kraftvoll durchgeführten und ans Herz greifenden Schmerzensmann (Studien zu einem Gemälde) sowie einem etwas effektvollen, aber doch sehr fein und malerisch wirkenden Bild »Weihnachten«; Heinr. Kottrupp mit seiner hübschen Ausmalung der katholischen Kirche in Fröndenberg; Melch. Grossek, der die Ausstellung eingerichtet hatte, mit seinen sinnigen Scherenschnitten, deren Eigenart immer wieder Beachtung erzwingt; Aga Borchardt mit einer Maria samt Christuskind, deren Innerlichkeit und Schlichtheit helles Entzücken erregen kann; Ansche Fuhrmann mit einem Bild von bekannter idyllischer Lieblichkeit: In der Abendstunde; nicht zuletzt Tesi Sulzer-Neumann mit neuen Proben ihrer Kunst seidengemalter Fahnen, schön in Komposition und Farbe. — Plastische Werke sah man von Prof. Frz. Dorrenbach, von Jos. Limburg, von Hans Perathoner (Studienkopf und Der Glaube) sowie von Heinr. Splieth, unter dessen vielen Werken eine tiefe und feine Kreuzabnahme besonders auffiel.

Von sonstigen Künstlern verzeichnen wir als Aussteller: Wilh. Feller mit einem Gemälde Ave Maria; Gutschwager mit einem Christuskopf von 1919; Else Eisgruber mit netten Scherenschnitten.

Schm.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Die Gesellschaft »Amici dell'Arte Cristiana« in Mailand hielt vom 10.—12. September in Ravenna ihren II. Kongreß ab. Am 10. September nachmittags hielt ihr Präsident, Marchese Filippo Crispolti, einen Vortrag mit dem Thema: »Die Lehren Dantes an die christlichen Künstler.« Am 11. September waren die Vorträge: »Erfahrungen im 10jährigen Kampfe um das Wiederaufblühen der christlichen Kunst«; — »Christliche Zusammenkünfte durch die Künstler«; — »Für eine Schule christlicher Kunst.« Am 12. September wurde gesprochen über »Restaurationen kirchlicher Monumente«, ferner über »Liturgie und religiöse Kunst«. Außerdem wurden Denkmäler besichtigt.

Kunstmaler Professor Waldemar Kolmsperger in München hat für die Kollegienkirche in Ehingen a. D. in Württemberg das Hochaltarbild geschaffen. In eigenartiger Auffassung stellte der Künstler das Herz Jesu durch die Öffnung der Seitenwunde dar. Das Altarblatt ist 6,30 × 3,75 groß.

Friedhofdenkmal für die 21 ermordeten Gesellenvereinsmitglieder. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst schrieb unter ihren Mitgliedern einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein gemeinsames Grabdenkmal an der Stelle des westlichen Friedhofes zu München aus, wo die 21 Mitglieder des Gesellenvereins St. Joseph begraben liegen, die am 6. Mai 1919 unter so beklagenswerten Umständen ihr junges Leben lassen mußten. Das Preisgericht traf am 24. Oktober seine Entscheidung über die 62 Entwürfe, die eingelaufen waren. Den 1. Preis erhielt der Entwurf »G. St. J.« von Architekt Willi Erb und Bildhauer Georg Wallisch. Der 2. Preis fiel auf den Entwurf mit dem Kennwort »Ein Stoma« von Bildhauer W. S. Resch. Von letzterem Künstler wurde auch der Entwurf »Auferstehung I« ausgezeichnet, und zwar mit dem 3. Preis. Den 4. Preis erzielte der Entwurf »Die Verfolgung leiden« von Bildhauer Georg Lang (Oberammergau). Mit einer Belobung wurde bedacht der Entwurf »Opfer« von Bildhauer Kaspar Ruppert (München) und Architekt Theodor Söhm (Bochum). Alle eingereichten Entwürfe waren vom Donnerstag, den 27. Oktober bis Mittwoch, den 2. November einschließlich (auch Feiertags«) von 10–4 Uhr im Studiengebäude des Nationalmuseums (Prinzregentenstraße 3) unentgeltlich zu sehen.

Nachahmenswert. Innerhalb der Marianischen Studentenkongregation Bamberg bildete sich kürzlich eine Sektion für christliche Kunst, die 62 Mitglieder umfaßt. Sie hielt Mitte September einen Schleibner-Abend ab, bei dem der Leiter der Sektion, Studierender Karl Diener, einen Vortrag über den in Hallstadt bei Bamberg gebürtigen Maler Kaspar Schleibner hielt und daran anschließend Reproduktionen seiner Werke zeigte und erklärte. Am 8. September machten 48 Mitglieder der Christlichen Kunst-Sektion einen Ausflug nach der Heimat des Künstlers, um dessen dort befindliche Gemälde eingehend zu besichtigen.

Bildhauer Jakob Rudolf (München) schuf fär Waldstetten bei Ichenhausen (Schwaben) ein Kriegerdenkmal mit der Darstellung des hl. Martin.

Eugen Bracht, der bedeutende Landschafter, starb in Darmstadt. Er war am 3. Juni 1842 zu Morges am Genfer See geboren.

Die Akademie der Künste zu Berlin stellte im Oktober 1921 Schwarzweiß-Zeichnungen von Hans Wrage zur »Commedia« des Dante aus, 60 an Zahl; dazu einige kleine Radierungen für einen Zyklus zur »Vita nuova«. Der Künstler, geboren 18. April 1891 zu Malente-Gremsmühlen in Holstein, studierte erst Philosophie und Naturwissenschaften in Tübingen, dann Malerei in München. Hervorzuheben ist die fein visionäre Art seiner Darstellung der Beatrice, beispielsweise wie Dante (Purg. 31, 112—129) in ihren Augen die Einheit der göttlichen und menschlichen Elemente sieht.

Die Reihe beginnt mit dem Aufenthalt im finstern Wald (Inf. 1, 1—7). Sehr eindrucksvoll erscheinen außerdem die Wölfin (1, 49—60), der Charon (3, 82—126), die Höllenpräludien (3, 130—136), der erste Blick in den Höllentrichter (4, 4—12), die Jähzornigen im Styx (7, 106—126); sodann besonders ergreifend der Halt vor dem verschlossenen Tor (9, 4 usw.). Weiterhin das Tal der Fürsten (Purg. 7, 64—136) und Lucia, den Schlafenden zum Tor hinauftragend (9, 52—63). Endlich die Seligen im Mond (Par. 3, 1—33).

Greifswald-Eldena Dr. Hans Schmidkunz

BÜCHERSCHAU

Cajetan Osswald, Matthäus Schiestl, ein deutscher Malerpoet. 120 S., 8°. Mit 120 Textbildern, 12 farbigen Einschaltbildern, 10 Doppeltonbildern. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst G. m. b. H., München 1921. Preis geb. je nach Ausstattung 96, 102, 110 M. Von den drei in gleich gerichtetem künstlerischem Streben auch innerlich engstens verwandten Brüdern Schiestl hat Matthäus, dem Alter nach der mittlere (geb. 27. III. 1869) den weitesten Ruhm erworben. Mancherlei ist in kleineren und größeren Zeitschriften über ihn geschrieben worden; auch »Die Christliche Kunst« hat sich wiederholt eingehend mit ihm beschäftigt. Dagegen fehlte es bisher an einem sein Leben in umfassender Weise beschreibenden, sein Schaffen würdigendem Buche, das der Meister seiner Bedeutung halber schon längst verdient hätte. Diese Lücke der Kunstliteratur ist nunmehr durch das vorliegende Werk trefflich ausgefüllt worden. — Es gibt eine sorgfältige Schilderung des Lebensganges des Künstlers, beschreibt die Eindrücke, die ihm in seiner Kindheit und Jugend aus Natur und Kunst zuteil wurden, und die für sein Wirken und Schaffen bleibende Bedeutung gewannen, und legt dar, wie schon in der Frühzeit der Stoffkreis der Schiestlschen Kunst abgeschlossen und auch die in ihr waltende Grundstimmung bereits von Anfang an die gleiche war. Aus der fränkischen Heimat begleiten wir ihn nach München, wo Diez und vor allem die Meister alter deutscher Kunst in der Pinakothek und der Graphischen Sammlung seine Lehrer waren, dann nach Innsbruck, wo sein Stil sich unter dem Einflusse der Glasmalerei weiterbildet (ein Moment, das noch schärfere Beachtung verdient hätte), weiter auf mancherlei Auslandsreisen, endlich nach München zurück. Wir beobachten die Entwicklung seines Schaffens, das von der Holzschnitzerei seinen Ausgang nimmt, und erfreuen uns seiner schon früh errungenen, stetig wachsenden Erfolge. Auch allerlei charakteristische persönliche Einzelheiten werden uns mitgeteilt. Wir schauen in das schlichte Münchener Heim des unvermählt Gebliebenen und sind Zeugen seiner Zurückgezogenheit in der Bergeinsamkeit des Zillertales. Das von Samberger gemalte Bildnis zeigt die Züge und die tiefgründig erfaßte Eigenart dieses seltenen Menschen, dieses großen, stillen, deutschen Künstlers, dessen Malen ein so innig warmherziges Dichten ist. Und weil nicht das Was, nur das Wie seiner Kunst sich im Laufe der Jahre leise gewandelt hat, so geht der Verfasser nicht darauf aus, eine zeitliche Reihenfolge der Schiestlschen Werke festzustellen, sondern er läßt uns sie nach ihren gegenständlichen Gruppen betrachten, und gibt auf solche, durchaus zu billigende Art Einblick in den Reichtum, die Schlichtheit, die Tiefe, das Seelenleben, aus dem die reine, edle, fromme Schönheit dieser Werke entsprossen ist. Nach einander bespricht er die Landschaften, insbesondere dabei die Alpenbilder, die Schilderungen »von stillen Leuten«, die Klausnerszenen, die Künstlerbilder, die Porträts, die Phantasien aus Kindheit und Romantik, geht alsdann auf die Werke religiösen Inhaltes, zumal auf die Weihnachtszenen ein, würdigt die Altar- und Wandmalereien Schiestls und macht mit seinen Todesbildern den Schluß. Die Gedankengänge des Künstlers sind mit Verständnis und Feinsinn nachempfunden, der Geist, die Stimmung der Schiestlschen Kunst liebevoll belauscht und gedeutet. Ganz vortrefflich ist der Gedanke, das Bild des in Einsamkeit knienden Mägdleins, das »Waldesrauschen und Vogelsang und das Geheimnis der Stille durch seine Seele spielen läßt«, »als Sinnbild Schiestlscher Naturbetrachtung, als Gleichnis des Ineinanderwebens von Natureindruck und Seelenstimmung« zu erwählen. Trefflich überzeugend gelingt es dem Buche, den Zusammenhang zwischen Persönlichkeit und Werk herauszuarbeiten. Das Bemühen des Verfassers geht dahin, im ganzen Tone der Darstellung sich dem Charakter des Gegenstandes anzupassen, und man darf anerkennen, daß es diesem Ziele nach Kräften nahe gekommen ist. Bei der Verwendung von Stellen aus den verschiedensten alten und neuen deutschen Dichtungen und Liedern, ferner mit den vielen Worten auf — lein hätte ein wenig größere Sparsamkeit herrschen dürfen. Ein winziger Fehler ist die Schreibart »Buntschuh« statt »Bundschuh« (S. 106). Aber das sind unerhebliche Dinge, kleine Erinnerungen für künftige Auflagen, die dem schönen Buche zu wünschen sind. Was es sein will, ist es auch geworden: »ein schlichtes Dankeswort und eine bescheidene Freudenspende an das deutsche Volk«. Möchte sich dieses nur des Buches auch recht annehmen und so in noch weit höherem Grade als bisher der Freude teilhaftig werden, die ihm die edle, innige, deutsche Kunst dieses Meisters gewähren kann! — Der bildliche Schmuck des Buches ist nicht nur sehr reich, sondern auch in der Ausführung schlechthin als vollendet zu bezeichnen. Daß sich mehrere bisher unveröffentlichte Jugendwerke, sowie viele Skizzen und Entwürfe dabei befinden, ist verdienstvoll. Dazu gesellt sich die vornehme, vorzügliche Ausstattung — Papier, Druck, Einband. Seine Schrift, wie die des Titelblattes sind von O. Beringer, die Zeichnungen entwarf M. Schiestl selbst. — Der Gesellschaft für christliche Kunst gebührt für die mit großen Opfern durchgeführte Veröffentlichung des Buches Anerkennung und Dank. Doering

A.-O. MITGLIEDERVERSAMMLUNG

Am 19. Dezember 1921 findet zu München im Asamsaale (Sendlingerstr. 61, Rg.) um 3 Uhr nachmittags eine außerordentliche Mitgliederversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst statt. Tagesordnung: 1. Antrag: In § 21 Abs. 1 der Satzungen ist beizufügen: »Anträge auf Änderung der Jahresbeiträge und der Beiträge für lebenslängliche Mitgliedschaft gelten nicht als Anträge auf Satzungsänderung.« (Vgl. §§ 4 und 6 d. S.) 2. Antrag auf Erhöhung der Jahresbeiträge. Um 1/28 Uhr abends ist in der Tonhalle (Türkenstr. 5) ein öffentlicher Vortrag: »Dante und die bildende Kunst«, mit Lichtbildern.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München

DIE KUNSTAUSSTELLUNG 1921 IM MÜNCHENER GLASPALAST

I. KÜNSTLERGENOSSENSCHAFT UND SECESSION

Die Glaspalastausstellung 1921 unterschied sich von vielen früheren, besonders aber von der des Vorjahres in erfreulicher, vorteilhafter Weise. Die Menge des Dargebotenen war die gleiche geblieben, aber der Wertdurchschnitt stand erheblich höher, und über ihn erhob sich eine Anzahl von Werken in so bedeutender Art, daß man diese Ausstellung als eine der besten begrüßen konnte, die wir seit langem gehabt haben. Die Dumpfheit, die der Krieg und die Revolution geschaffen hatten, scheint endlich weichen zu wollen, und so könnte man auch wieder anfangen, betreffs der Münchener Kunst wieder etwas hoffnungsvoller zu werden. Freilich werden künftige Jahre erst den Beweis erbringen müssen, daß es sich diesmal nicht etwa nur um ein zufälliges und vorübergehendes Aufflackern gehandelt hat.

Beteiligt waren an der Ausstellung die Münchener Künstlergenossenschaft mit den zu ihr haltenden Vereinigungen »Luitpoldgruppe«, »Der Bund«, »Künstlerbund Bayern«, ferner die Secession und eine Gruppe, die sich zur Veranstaltung einer »Freien Kunstausstellung« zusammengetan hatte. Die »Neue Secession« weilte zwar zwischen den gleichen Glaswänden, hielt sich aber für sich abgeschlossen. Im folgenden sei ein gedrängter Überblick über das Wichtigste gegeben, und zwar zunächst aus der Profankunst, der letzte Abschnitt wird der religiösen Kunst gelten.

Von den Darbietungen der Münchener Künstlergenossenschaft gedenken wir zuvörderst einiger Sondergruppen. Die wichtigste war eine Gedächtnisausstellung von Werken Franz von Defreggers, die interessanteste, nicht nur für das breite Publikum, sondern gerade auch für den Beobachter, dessen Blick in die Tiefe geht, und der das Kunstwerk als Folge und Ursache kultureller Entwicklungen zu betrachten gewohnt ist. Dankenswerterweise hatte man bei der Zusammenstellung dieser Gedächtnisausstellung, welche die ganze wichtigste Schaffenszeit Defreggers vom Anfange der 70er bis in die 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts umfaßte, von allzu Bekanntem fast ganz abgesehen, hatte sich mit sehr wenigen Beispielen der Defreggerschen Erzählungskunst (Der Besuch) begnügt, und dafür solche Werke ausgesucht, die in besonderem Maße geeignet waren, dem Beschauer Einblick in die geistige Werkstatt des Meisters zu gewähren und diesen zugleich als Beherrscher schwierigster und höchst kultivierter Technik erkennen zu lassen. In dieser Absicht, die auch vollkommen erreicht wurde, zeigte man keins der ausgeführten historischen Gemälde, sondern Vorstufen und Entwürfe zu zwei der bekanntesten, »Hofer in der Hofburg zu Innsbruck« und »Hofers letzter Gang«. Außerdem erschien eine große Reihe von Bildnissen (Selbstporträt, Gysis 1876, des Meisters Kinder 1883 und 1892 u. a. m.), vollendete Leistungen tiefblickender Porträtkunst. Studienköpfe, mit Liebe gesehen und dabei von bewundernswerter Echtheit der Wiedergabe, zurückhaltend in der Idealisierung; ferner eine Anzahl von Innenräumen, ausgezeichnet durch prachtvolle Behandlung des Helldunkels und wundervoll gezeichnete und gemalte Architekturstücke. — Eine zweite Sondergruppe, dieser verwandt und doch in mancher Art von ihr innerlich und äußerlich verschieden, bestand aus Gemälden und Entwürfen von Matthias Schmid. Das bedeutendste dieser Werke war die bekannte Szene mit dem in einem der Kämpfe 1809 am Kruzifixe erschossenen Mädchen mit der verzweiflungsvoll betenden Gefährtin. Andere geschichtliche und genrehafte Bilder gehörten zu dem Kreise der mit kulturkämpferischen Andeutungen erfüllten. Tiefere und erfreulichere Eindrücke schufen Landschaften, Schilderungen von tirolischen Bauernhäusern u.s.w. — Ein Künstler bedeutender Art war †Ludwig Hofelich, von dessen großem, abgeklärtem Können etwa 20 Malereien Kunde gaben. Schlichte, innerliche Größe, bedeutende Auffassung und Stilisierung, Feinheit der Farbe ist seinem Schaffen eigen, das die Erinnerung in die besten Zeiten der Münchener Landschaftsmalerei zurücklenkt. — An vierter Stelle sei die Sondergruppe von Gemälden von Walter Ditz genannt. Er liebt heroische, antikisierende Szenen märchenhaften Inhaltes, die er mit schwerer Farbe, bisweilen belebt durch kraftvolle Lichtwirkungen vor Augen führt. Das Vorbild ist unverkennbar Hans von Marées, der doch unerreichbar bleibt. — Endlich sei der Sondergruppe von Malereien des F. C. Kollet gedacht. Sie zeigte den Künstler als trefflichen, sehr sorgfältigen Zeichner von einer gewissen Härte, die aber zu dem Ernste der Darstellungen bestens paßt. Er brachte vorzugsweise männliche Porträtköpfe. — Eine Gruppe von ungewöhnlichem, gegenständlichem und kunsttechnischem Interesse bildeten die wunderschönen, tiefsinnigen, farbigen Illustrationen zur Danteschen Divina Commedia von F. von Bayros. Leider würde es hier zu weit führen, auf die Würdigung dieser Werke hier



MAX HARTUNG PLAKETTE FÜR F. v. THIERSCH
Urkunde über Ehrenmitgliedschaft



GEORG WALLISCH PLAKETTE: HL. LUKAS
Urkunde über die Ehrenmitgliedschaft

näher einzugehen. Hoffentlich wird die ganze Reihe in nicht zu langer Zeit in Nachbildungen erscheinen. In der Reihe der Dantekunst stehen diese Stücke, die von nichts bisher auf diesem Gebiete Geschaffenen beeinflußt sind, an einem der ersten Plätze. Ihnen ebenbürtig zeigten sich die Radierungen O. Grafs zu den beiden Teilen des Goetheschen Faust. Reich an technischer Feinheit und geistiger Tiefe stellten sich neben diese Werke die radierten Phantasien und Dichtungsbilder F. Staegers.

Die Ausstellungen der zuvor genannten, mit der Genossenschaft vereinigten Künstlerverbände lieferten z. T. sehr Tüchtiges. Hervorragendes bot vom Bunde Bayern H. Urban mit einer größeren Anzahl seiner hellfarbigen südlichen Landschaftsmotive. Einzelne Stücke, darunter wie »Hoffnung«, »Toter Efeu«, wirkten stärker als andere, bei denen eine gewisse Glätte allzu absichtlich hervortrat. Ein tief warmtöniges Damenbildnis zeigte G. Parin, prächtige Viehstücke A. Lüdecke-Cleve. O. Franz interessierte durch flott hingeworfene Porträts. — Von der Ausstellung des »Bund« greife ich heraus die tonigen Landschaften von C. O. Arends, die schönen Blumenstücke (Edelweiß, Enzian) von M. Schiestl, eine romantische Domruine von H. Stadelmann, die wunderschönen, von tiefstem Empfinden getragenen Landschaftsphantasien von E. Steppes. — Aus der »Luitpoldgruppe« erwähnt seien der großaufgefaßte »Schäffler« von E. Zaïris, die kraftvollen Bildnisse von P. Stollreither, die freundlichen Genreszenen vom † R. Mauch, eine »Dunkle Landschaft« von P. Herrmann-Wallenburg, von H. Heider vor allem ein »Wasserfall im Englischen Garten«, T. Elsters temperamentvolle Landschaften. — Aus der alles überwiegenden Fülle der Darbietungen der »Münchener Künstlergenossenschaft« kann ebenso nur weniges herausgegriffen werden. So ein charakteristisches Familienbild mit lebensgroßen Figuren von W. Thor, ein Selbstbildnis von A. Stadura, ein schönes Blumenstück von J. Albrecht. Th. Baierl zeigte zwei von altitalienischer Art beeinflußte heroische Szenen. Eine durch Beleuchtungseffekte interessierende Studie aus einem Parke war von F. Bayerlein. Frische Komposition war wie immer den asiatischen Szenen von Roubaud und den Szenen aus Kriegen der Vorzeit von A. Hoffmann eigen. Feinste Landschaftsgemälde und Zeichnungen stammten von L. Bolgiano, die schlicht groß aufgefaßte Gestalt eines Bergführers von E. Eber, eine kleine, vorzüglich geschilderte Überschwemmung von H. R. Reder; Blumenstücke von schöner Farbe und edler Empfindung sah man von der Prinzessin Pilar. Kraftvoll und lebenswahr waren zwei lebensgroße Bildnisse (Vollfiguren: Prinz Leopold von Bayern, General Krafft von Dellmensingen) von H. Eißfeldt. Prachtvoll farbig waren »Das Paradies« nnd »Der Sieger« von O. M. Porsche. Zu den wertvollsten Stücken gehörten die von A. Müller-Wischin (»Alte Stadt«, »Wolkiger Tag«, besonders das fast visionär wirkende »Lux in tenebris«). Durch Farbigkeit und tüchtige Lichtbehandlung interessierten die Impressionen (u. a. eine »Auer Dult«) von A. Herzog. Eine verdienstliche Studie aus Flandern malte K. Lechner. Wertvolle Blumenstücke bot H. Huber-Sulzemoos. — Reich beschickt war die Gruppe der Graphik. Die farbigen Radierungen von A. Liebmann und J. Rösl, die Schwarzweiß-Radierungen von P. Geißler und O. Ubbelohde mögen als besonders interessante Beispiele genannt sein.

Endlich die Plastik. Sie bot zahlreiche Statuetten menschlicher und tierischer Gestalten, tüchtiger Porträtleistungen, unter ihnen eine charakteristische Papstbüste von A. Weckbecker. Das große Hauptstück, das gewaltigste der Ausstellung überhaupt, waren die Skulpturen Fritz Behns für ein Weltkrieg-Denkmal. Gedacht ist dieses als ein Rundtempel mit außen umlaufender Säulenhalle und einer Kuppel, der Innenraum mit Plastiken geschmückt. Der Plan ist von F. Behn zusammen mit dem Architekten Bieber entworfen. Die riesenhaften Plastiken bestehen aus einer Mittelgruppe, die Beweinung eines Gefallenen darstellend, und sechs Hochreliefs: Kampf, Sterben, Maschine, Anarchie, Frieden, Fruchtbarkeit. Die in heroischer, überwirklicher Auffassung dargestellten Figuren mit wenigen Auffassungen sind nackt, der Eindruck der Reliefs mit der gewaltigen Bewegtheit ihrer stark hervortretenden Figuren mahnt an die des pergamenischen Altares. Die Kompositionen sind z. T. von außerordentlicher Schönheit, zumal der »Frieden«, ergreifend, aber nicht frei von Absicht »Maschine«, am wenigsten nach meinem Empfinden der »Kampf« mit der Stilisierung von zwei Seiten herandringender Krieger. Leider, dem Denkmal

fehlt der christliche Gehalt, der durch den der Mittelgruppe willkürlich beigelegten Namen »Pietà« nicht ersetzt wird.

Die Secession ist in sich nicht völlig ausgeglichen. Der Gegensatz zwischen den Alten und den Jungen besteht weiter, wenn auch anerkannt werden darf, daß beide Teile den guten Willen haben, einander sich zu nähern. Die erfreuliche Folge ist bei den Vertretern der älteren Richtung ein sichtliches Jungbleiben, das nur bei wenigen ein Jungsichanstellen geworden ist, während die übrigen an ihren wahrlich gut bewährten und gerechtfertigten Grundsätzen tapfer festhalten — bei der Mehrzahl des Nachwuchses aber eine Scheu, ihre Kunst den ungesunden Ideen und Gepflogenheiten des Modernismus preiszugeben. Aus dem allen bildet sich ein frisches, erfolgreiches Streben, man spürt Höhenluft in diesen Räumen. Die Ausstellung der Künstlergenossenschaft aber roch, trotz der erfreulichen Menge hoch gemeinter und edel ausgeführter Leistungen, doch auch diesmal — und so wird es wohl auch bleiben — nach dem Kaufhause. — Von den bedeutendsten Werken der Secession seien einige erwähnt. Zu den »Ereignissen« der Ausstellung gehörte es, daß Stuck wieder erschienen war. Er brachte, außer einer wenig sympathischen »Susanna«, ein farbig und zeichnerisch köstliches kleines Bildchen »Straußenjagd«, ein paar Satyre, die dem flüchtigen Wüstenwild nachstürmen, mutwillig in der Auffassung und äußerst delikat in der Zusammenstellung von Weiß und leuchtendem Blau. Monumental wirkt ein prachtvoll gezeichneter, wenn schon gegenständlich nicht ansprechender »Zentaur«. Julius Diez zeigte mehrere aquarellierte Illustrationen zu Don Quijote, außerdem eine »Vision«, den Krieg, der mit flammendem Schwerte über die Lande reitet, keine neue Idee, aber wirkungsvoll in der Darstellung und Farbe. Leo Samberger interessierte durch sechs seiner so tief charakterisierten und mächtig erfaßten Bildnisse (Ölmalereien), von denen hier nur jenes des P. Rupert Jud und ein Selbstporträt hervorgehoben seien. A. Janks »Hürdenrennen« und »Araber mit Pferd« waren wie immer verdienstliche Leistungen. Meisterstücke der Bildnismalerei, interessant in der Technik und in der starken Gegensätzlichkeit der dargestellten Charaktere, waren die beiden Damenporträts von F. Rhein. Das eine z. T. weiß gegen weiß mit einigen starken dunklen Kontrasten, das andere weiß und schwarz gegen braunen Hintergrund, beides von vollendeter Vornehmheit. Hayek zeigte vortrefflich gelungene Impressionen einer Schafherde, die durch ein Wasser geht, ferner eine Studie vom Ostseestrande mit besonders guter Beobachtung der im Sande flimmernden zart violetten Töne. Ein paar farbig äußerst feine, großzügige Landschaften bot Giulio Beda, A. Braunschweig mit dem Gemälde »Das blinde Pferd« eine gut stilisierte und in der Behandlung des Lichtes, überdies in der Schilderung des Tiercharakters verdienstliche Studie. Pechuel-Loesches »Allee in Nymphenburg« litt an einer gewissen Schwere der Farbengebung, die durch das Spiel des Lichtes unmotiviert erschien. Die Landschaften von Bürgers bewiesen die bei diesem Künstler, dem letzten Vertreter der guten alten, durch klaren Blick, tiefes Verständnis und großen Zug ausgezeichneten Dachauer Malerei, gewohnten Vorzüge. Das von Becker-Gundahl gemalte



ANGELO NEGRETTI (MÜNCHEN) PLAKETTE
Widmung des Albrecht Dürer-Vereins

Porträt des Bildhauers Bruno Miller (ganze Figur) war eine Leistung, die sich weit über übliche Naturwiedergabe ins Höhere, menschlich Allgemeine erhob. Äußerst vorzüglich gegeben war insbesondere auch die Zwanglosigkeit der Haltung, die doch nichts von jener sonst so häufig zu beobachtenden absichtlichen Nachlässigkeit an sich trug, mit der so mancher Maler auf billige Art Charakterisierung zu schaffen versucht. Von den Landschaften R. Kaisers erwähne ich ein prächtig goldig warmes Stück »Im September« mit volltönig gemalten Bäumen am Bache innerhalb einer weiten Landschaft. Sorgsame, liebevolle Malerei zeigten die Landschaften und Figuren von V. Thomas, das bekannte starke Temperament, bei freier werdender Technik, die in Schweden und Oberbayern gewonnenen Landschafts- und Figurenbilder von R. Pietzsch. Zu den großen Anziehungspunkten der Ausstellung gehörten drei Gemälde von H. von Zügel. »Auf dem Wolkenhofe« gab die Studie eines im Spiele von Lichtflecken dastehenden Esels, »Heimgekommen« schilderte eine Schafherde, die abends in ihren Stall einkehrt, das umfänglich größte Stück »Mittagsschwemme« Rinder, die bei hellem Sonnenschein ins Wasser getrieben werden. Die Behandlung der Lichter und Farben, der mancherlei Reflexe auf den wundervoll gezeichneten Tierleibern war schlechthin unvergleichlich. E. Wolff

schilderte mit großer Feinheit einen in zartem Blau und Silber gehaltenen Rokoko-Spiegelsaal. Die von Hierl-Deronco gegebene Porträtszene eines auf der Jagd befindlichen Herrn war voll Kraft der Zeichnung, Farbe und Charakterisierung. Ch. Vetters Darstellung der Münchener Maximiliansstraße bei Regenwetter bewährte die bekannte Meisterschaft dieses Künstlers gegenüber Motiven dieser Art. Das gleiche tat für R. Sieck die zarte Feinheit seiner im Chiemgau beobachteten Landschaften, für J. Goossens die lebhafte Farbenkraft seiner bayerischen Volksszenen (Prozession, Magdalenenfest). Eine Sondergruppe der Secession umfaßte eine Anzahl von Gemälden Benno Beckers. Die von ihm gezeigten Landschaften offenbaren tief empfindendes Anschauen der Natur und das Streben, ihre schwermütige Poesie in ganz großem Zuge nachzudichten. Dunkle Färbung, über der ein zarter Nebel liegt, vereinigt alles Einzelne zur großen Gesamtheit, steigert manches ins Übergewöhnliche. Zu den bedeutendsten dieser, an sich nicht umfangreichen Bilder, zähle ich eine »Hügellandschaft«, eine Studie »Aus Toskana«, eine »Bei Seeshaupt«, eine »Dämmerung«. — Von jenen Malern, die sich den modernsten Auffassungen zuwenden, aufgelöstere Technik bevorzugen, ihre besonderen Stilgesetze haben, ohne mit ihnen die Grenzen der Schönheit und des ästhetischen Genügens zu durchbrechen, und die ihre Ausdrucksmittel bewußt in den Dienst geistiger Vertiefung stellen, ist vor allem C. Schwalbach zu nennen. Seine eigenartig gezeichneten und gefärbten Gestalten gehören einer von ihm erträumten Überwelt an. Expressionistische, farbig feine Landschaften brachte O. Weber, starke, mit flimmerndem Lichte L. Bechstein, tonige, ländliche Szenen R. Engels, Hüther eine Reihe von Studienköpfen. Wir müssen uns mit diesen wenigen Beispielen begnügen. Die Plastik bot nicht eben viel des Interessanten. Hervorgehoben seien die charakteristischen Bildnisbüsten von J. P. Steinel, U. Janssen, M. Hoene, eine trefflich modellierte Halbfigur eines Jünglings von H. Geibel, die edel stilisierte Bronzestatuette eines Rosses von Th. von Gosen, die fein gearbeiteten Plaketten von L. Eckart, eine Bildnismedaille von F. Lommel.

2. BAUKUNST UND KUNSTGEWERBE

Von den Darbietungen profaner Baukunst verdienen einige in Entwürfen, Photos und Modellen vorgeführte Privathäuser Erwähnung, die D. Eberle in feinem Landhausstile entworfen hatte. Zweckmäßige und wohnliche Arbeiterhäuser zeigte J. H. Rosenthal, von dem auch sehr beachtenswerte Entwürfe zu Fabrikgebäuden ausgestellt waren. Ungemein interessant war ferner der Umbau eines der Häuser am Nymphenburger Rondell; es ist aus einem Zustande der Verwahrlosung zu einer dem schönen Bilde der dortigen Architektur aufs feinste angepaßten Zierde des Platzes geworden. Ähnliche Verdienste erwarben sich die von J. Schmeißner ausgeführten Bauten in einem malerischen böhmischen Städtchen. Wirkungsvoll war endlich ein von dem gleichen Künstler errichtetes Kriegerdenkmal im Hofe einer Porzellanfabrik. Entwürfe von hoher Monumentalität für bedeutsame städtebauliche Aufgaben schuf O. Scharff. Mit einem gewaltigen neuzeitlichen Probleme, der Idee für die Errichtung von Hochhäusern (vulgo Wolkenkratzern) in München beschäftigte sich O. O. Kurz. Er erbrachte den Beweis, daß man dergleichen sehr geistreich gestalten und dabei doch selbst mit durchaus Mustergültigem etwas schaffen kann, wovor alle Zukunft die Münchener Stadt bewahren möge! Kraß war der Gegensatz dieses Projektes gegen die von A. Leibinger gezeichneten Aufnahmen von entzückenden, echt deutschen Architekturen aus alten Städtlein. Im ganzen sind die Architekturgruppen der Glaspalastausstellungen trotz manches Interessantem, das sie bieten, doch gewohnheitsmäßig so wenig bedeutend, werden so ersichtlich als Nebensache behandelt, daß man sich fragt, warum diese Einrichtung überhaupt noch beibehalten wird.

Etwas besser steht es mit der kunstgewerblichen Abteilung, obgleich auch sie eigentlich nur dazu dient, das Ganze ein wenig auszuschmücken. Schöne Einzelproben, aber weitaus kein auch nur im äußersten Umrisse vollständiges Bild von dem Münchener Kunstgewerbe zu geben, geschweige von dem deutschen in weiterem Umfange. Was man in der heurigen Ausstellung sah, war ja freilich durchweg interessant und anregend, auch immerhin vielseitig, ausgezeichnet durch Werte des Materials, durch Gediegenheit der Technik, durch Erlesenheit der Form, die zum Teil den Einfluß alter Vorbilder, auch volksmäßiger Kunst nicht verkennen ließ. Kunstgläser von großer Schönheit zeigte u. a. B. Bayerl, gute Glasmalereien J. B. Bockhorni, Keramiken mit feinen Glasuren und kräftigem Schmuck die »Münchener Werkstätte«. Messing- und Bronzearbeiten von großzügiger Zeichnung sah man von Scheidacker und Olofs. Kunstgewerbliche Stickereien lieferten W. Schuler, L. Pollitzer, Batikarbeiten A. Korsakoff-Galston. Vornehmste Bucheinbände waren von H. Eggers, farbige Linoleumhanddrucke von H. von Frauendorfer-Mühlthaler. Auch an kostbaren Edelschmiedearbeiten war kein Mangel. Das schönste aller dieser Stücke war eine in spätest gotischem Stile gehaltene Ehrengabe aus vergoldetem Silber mit Schmuck von Email und Steinen. Das Werkchen zeigte ersichtlich Beeinflussung durch die in den alten Heiltumsbüchern abgebildeten Kostbarkeiten. Den Mittelpunkt des entzückenden kleinen Kunstwerkes bildete die Figur des hl. Bischofs Eligius, des Patrones der Goldschmiede; stehend auf einer Art von Säulenkapitell, das mit reichstem Laubwerke geschmückt war, und überhöht von einem auf vier Säulchen stehenden leichten Dächlein. Ausgeführt ist das Werk in der Fachschule Schneider.

3. »NEUE SECESSION« UND »FREIE KUNSTAUSSTELLUNG«

Die Neue Secession füllte drei ihrer Säle mit einer Gedächtnisausstellung für † W. Lehmbruck, die übrigen Räume mit Zeichnungen und Druckgraphiken, Gemälde fehlten und damit der Anlaß, besondere Sensationen zu bieten. Denn Werke der Zeichnung und Vervielfältigung wirken still, man muß ihnen nahe kommen, um ihrer Eigenschaften gewahr zu werden. Die Eindrücke, die der Besucher diesmal erhielt, unterschieden sich in keiner Art von denen in früheren Jahren. Von irgend welchem Fortschritt

war keine Spur zu bemerken, einfach darum, weil keine dieser Leistungen je innerlich einen Anfang bedeutet hat. Als diese Art von Kunst plötzlich auftauchte, schien sie ein Novum, aber sie war kein neues, kein junges Geschöpf, das einer Entwicklung fähig war, sondern ein Verfallsprodukt, entstanden aus unfruchtbarer Grübelei, zweckloser, zügelloser Auflehnung und in besonders günstigen Fällen aus unklarer Sehnsucht nach etwas Hohem, rein Begrifflichem, Überirdischem, das man suchen ging, wo man es nicht finden konnte. Die letzten Konsequenzen dieser Ideen waren vorweg gegeben, traten sogleich in die Erscheinung und wußten auf die Dauer nichts zu geben als fortwährende Selbstwiederholung und Selbstübertreibung. Die diesmalige Ausstellung hielt sich von ärgsten Ausschreitungen fern, war aber darum nicht im geringsten gesünder als die der früheren Jahre. Nur ganz vereinzelte Arbeiten verdienten als Kunstwerke in höherem Sinne eingeschätzt zu werden. Im übrigen mußte man zufrieden sein, einiges nicht geradezu ablehnen zu müssen. Religiöse Gegenstände waren zum Glück nur selten gewählt worden. Wo sie vorkamen, wirkten sie zumeist abstoßend und verletzend. Von beachtenswerten Leistungen erwähne ich die Holzschnitte von Ernst Barlach, denen eine gewisse innerliche Größe nicht abzusprechen war, düstere Themata aus den Abgründen seelischen Lebens, dargestellt in herber Technik ohne gesuchte Übertreibungen, an denen andere sich nicht genugtun können. Karl Caspar zeigte u. a. eine größere Anzahl radierter Bewegungsstudien nach einem Kindeskörper, in ganz einfachen Strichen hingeworfen, die zum Teil sehr schwierigen, schnell vergänglichen Stellungen mit sicherer Meisterschaft erfaßt, ferner einige stark empfundene Dichtungsillustrationen; außerdem mehrere Lithographien über religiöse Motive in seiner bekannten schlichten, schwermütigen, nach Erhabenheit strebenden Art. H. R. Lichtenberger brachte unter einer Sammlung recht verschiedenartiger Architektur- und Genrezeichnungen vielleicht das schönste Blatt der Ausstellung »Mutter«, eine Frau aus dem Volke mit ihrem Kinde eine Vorstadtstraße entlang auf den Beschauer zuschreitend. Tiefe Stimmung und ergreifende Einfachheit zeichneten das in wuchtiger Technik gegebene Werk aus. Eine gewisse innerliche Bedeutung möchte auch den hart stilisierten Landschaftsholzschnitten von F. E. Hecht nicht abzusprechen sein; freilich ist die Einwirkung der Art des Graphikers Peter Weiß erkennbar. Solche, zumeist gewiß unbewußte Abhängigkeiten gehören gerade zu den Kennzeichen dieser Übermodernsten. Wenn es sich um eine Nachfolge großer Meister, etwa Rembrandt, handelt, ist sie ja hinzunehmen. Wie etwa bei den Lithographien von A. Jutz. Ich ziehe dergleichen redlich gemeinte Nacharbeit talentarmer Genialtuerei vor. Ein paar Radierer und Zeichner, die man noch hinnehmen konnte, waren Tischner-Durant (aquarellierte Kinderstudien), Paula Wimmer (lebhafte Jahrmarkts- und Zirkusszenen in Radierung und Holzschnitt), Karl Rössing (Dichterillustrationen, teils ernst, teils karikiert in kräftigem Holzschnitt). Manches Interessante boten, als Bewegungsstudien aufgefaßt, die Radierungen von Edwin Scharff, die kräftig gezeichneten Szenen von A. Schinnerer. R. Seewald widmete, wie immer gern, seine kolorierten Phantasien der Seele der Tiere, wobei er es nicht verschmähte, auch das Heiligste mit allem Ernste in diesen Zusammenhang zu bringen. So ließ er auf einem Blatte »Den Eseln!« den in Jerusalem einziehenden Heiland erscheinen, auf einem anderen »Den Ochsen!« das neugeborene Jesuskind. Um nicht einseitig zu scheinen, wollen wir schließlich noch die wüsten, z. T. unverständlichen Traumphantasien des A. Kubin erwähnen, auch die grellfarbigen Landschaftsaquarelle von J. Eberz nicht stillschweigend übergehen. Von den übrigen sei geschwiegen. Selbst wo sie noch halbwegs Erträgliches boten, konnte dies eine Erwähnung im einzelnen nicht rechtfertigen. Am wenigsten sehe ich Veranlassung, mich der Meinung derjenigen anzuschließen, die allerlei kindisches Geschmiere als neue Offenbarung anschauen. Diesen stammelnden Leistungen standen einige gegenüber, die ersichtlich bestrebt waren, mit Hilfe größerer Sorgfalt der Technik naturalistische Wirkungen zu erzielen, dieses an sich gerechtfertigte Bestreben aber zur Darbietung gröbster Unsittlichkeiten mißbrauchten! Also kranke Kunst, wohin man sah, hin und wieder einige gesunde dazwischen, die aber in solcher Gesellschaft und unter solchen Einflüssen in dringender Gefahr ist, mit zu erkranken, wie gesunde Äpfel zwischen faulen. — Die Abteilung von Werken des † Lehmbruck zeigte eine große Anzahl von gezeichneten, radierten und skulpierten Körperstudien in einer Auffassung, die sich von einer Art, die zur Monumentalität in höherem Sinne hätte werden können, ganz ins Naturfremde, absichtlich Verzeichnete entwickelt hat. An einzelnen Stücken ist der Einfluß italienischer Gotik erkennbar.

Die »Freie Kunstausstellung« vertrat die Stelle der früheren »Juryfreien«. Die Namensänderung kommt daher, daß diese Gruppe die Unmöglichkeit eingesehen hat, auf die Dauer ohne Jury auszukommen. Das ist ein verständiger Fortschritt, der gute Folgen gehabt hat. Statt der früheren Anhäufung unbrauchbarer Leistungen, sah man jetzt doch einen leidlichen Wertdurchschnitt. So darf man wenigstens einige dort ausgestellte Werke mit Anerkennung nennen. Etwa ein paar kräftige Damenbildnisse von H. Evers und Hastreiter, von letzterem auch die tüchtige Studie einer alten Bäuerin. Die Profilbüste eines italienischen Mädchens von E. Winterfeld interessierte durch die dieser Künstlerin eigene frische Technik und durch Feinheit kühler Farbenzusammenstellung. Eine lebhafte farbige Impression war Cl. Seidls »Viktualienmarkt«. Ein in sehr feiner Stimmung gegebenes Stilleben war von Th. Seidel, eine in zartem Dufte schwebende winterliche Gebirgslandschaft von L. von Senger. Kräftige Wirkung erreichten die Rehe von Wenk, der Nymphenburgerkanal von Zarnekow, ein paar Landschaftsradierungen von Fürst. Diese herausgegriffenen Beispiele müssen hier genügen.

(Schluß folgt)

DIE NEUE ST. WOLFGANGKIRCHE ZU MÜNCHEN

Der östliche Stadtteil Münchens mußte sich seit dem Jahre 1900 mit einer Notkirche behelfen. Sie vermochte den kirchlichen Bedürfnissen der stark bevölkerten Gegend allmählich immer weniger zu genügen. Einem rührigen Kirchenbau-

verein unter dem Protektorate Sr. K. Hoheit des Prinzen Alphons von Bayern gelang es, einen Platz für einen Neubau zu erwerben. Für ihn konnten seit der 1913 erfolgten Einführung und Erhebung von Kirchensteuern die Summen zur Verfügung gestellt werden, die man unter damaligen Verhältnissen als ausreichend ansehen durfte, nämlich 420000 M. für den Rohbau und 250000 M. für die Innenausstattung. Die Pläne für die Kirche, wie für das an sie anstoßende Pfarrhaus entwarf der Architekt Hans Schurr, der in München auch die St. Josephskirche erbaut hat. Ausgeführt wurde zuerst das Pfarrhaus, alsdann die Kirche zu St. Wolfgang durch die Baufirma Peter Schneider. Für die Kirche wurde am 9. Mai 1915 durch S. Eminenz Kardinal von Bettinger im Beisein S. Majestät des Königs Ludwig III. und des königlichen Hofes in feierlicher Weise der Grundstein gelegt. Alsdann ließ sich der Bau trotz der Schwierigkeiten der Zeit so fördern, daß er am 31. Oktober 1920 durch S. Exzellenz den Herrn Erzbischof v. Faulhaber, jetzt Kardinal, eingeweiht und somit seiner gottesdienstlichen Bestimmung übergeben werden konnte.

Die im Barockstil erbaute Kirche ist 63 m lang und 31 m breit, sie erhebt sich mit dem Scheitel ihrer Kuppel zu einer Höhe von 22,5 m; mit dem Kreuz auf ihrem Turme zu einer solchen von 60 m. Die Längsachse hat die Richtung von Nordost (Eingangsgiebelfront) nach Südwest (Chor). Der Raum ist einschiffig und besitzt in seiner Mitte zwei schwach hervortretende Kreuzarme, deren Mitten innen durch halbrunde Kapellen betont sind. Über diesem großen Mittelraume wölbt sich die Kuppel. Der auf die Hälfte der Schiffsbreite eingezogene Chor ist halbkreisförmig geschlossen und gleich dem nordöstlichen Vorderraume gewölbt. Der Turm erhebt sich neben dem Chor an der Südostseite der Kirche. Eben daselbst, beträchtlich aus der Flucht heraustretend, befindet sich rechts von dem Turme, eine auf kurzen viereckigen Pfeilern ruhende Vorhalle, durch die man das Innere des Chores erreicht. Auf der nordwestlichen Seite stoßen an diesen die Sakristei und ein Durchgang, der zum Pfarrhause führt. Malerisch ist das Äußere der Kirche mit der Licht- und Schattenwirkung der vor- und zurücktretenden Wände, die von sparsam verteilten, schön geformten Fenstern durchbrochen werden. Die Ecken werden durch Pilaster betont. Ein kräftig gezeichnetes Gebälk umzieht fast das ganze Gebäude und ist auch um den Turm herumgeführt, dessen Untergeschoß auf die Art sich deutlich abgliedert. Darüber besitzt er noch zwei viereckige und ein kleines, ins Achteck übergeführtes Geschoß, das die Zwiebelhaube trägt. Über den Querschiffwänden steigen Giebel auf, bestehend aus einem gebrochenen Dreieck, darüber einem Flachbogen, der auf gedoppelten Pilastern ruht. Sehr schön wirkt die Giebelwand der schmalen Nordostfront. Ihr ist ein auf Stufen stehender halbkreisförmiger Säulenbau vorgelagert, dessen obere Fläche als Balkon gestaltet und mit einer Balustrade eingefaßt ist. Darüber zeigt die Wand ein großes Fenster, um sodann in die bekrönte Giebelfläche überzugehen, die mit belebtem Umrisse in einem Flachbogen schließt und, rückwärts umgebogen, sich mit Voluten auf die Wände des Schiffes stützt. Zu dem malerischen Eindrucke tragen auch wesentlich die steilen Dächer bei, die mit ihren stark verschiedenen Firsthöhen die Hauptabteilungen des Innern für das Auge von außen klar andeuten. — Das Innere der Kirche ist bisher noch arm an Schmuck. Der Hochaltar aus Ruhpoldinger Marmor ist mit zwei großen knieenden Engeln, Arbeiten Th. Buschers, geschmückt. Oberhalb dieses Altares zeigt die Wand ein prächtiges Gemälde von hochrechteckiger Form: der hl. Wolfgang, auf Wolken, das Modell der Kirche in den Händen haltend, bittet die allerh. Dreifaltigkeit für seine Gemeinde. Das Bild ist von Prof. Kolmsperger. Die Chorwand auf der Evangeliumseite wird mit einer aus der Alten Pinakothek überwiesenen Mariä Himmelfahrt von Cignani geschmückt werden, einem Gemälde von 6 m Höhe und 4 m Breite. Die Nische auf der gleichen Seite des Querschiffes zeigt einen etwas schwerfälligen Altar. Darüber ist die Wand mit zwei Kriegserinnerungsbildern und oberhalb der Nische mit einer Darstellung der Patrona Bavariae (alle drei Werke von Kolmsperger) geziert. Von den beiden Altären zu den Seiten des Choreinganges zeigt der links eine Madonna von dem Münchener Bildhauer Huber, der rechts eine Herz-Jesu-Figur von Drechsler. Von den Flächen rechts und links von dem nordöstlichen Eingange zeigt die eine das an dieser Stelle schon besprochene Kriegserinnerungsgemälde von Ph. Schumacher, für die andere wird F. Fuchs ein Antoniusbild malen. Außerdem erhält die Kirche einen hl. Kreuzweg von L. Thoma. Für Deckenmalerei ist noch gar nicht gesorgt. Es wäre sehr zu wünschen, daß die große Kuppel eine besonders würdige, monumentale Ausmalung erhielte. Hier winkt unsern Kunstmalern eine Arbeit von besonders hohem Reize. Leider fehlt es bisher an den Mitteln, um diese unbedingt notwendige Aufgabe ins Auge zu fassen.

Doering

AUSSTELLUNG »FARBE UND MODE« IN BERLIN

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ
(Greifswald-Eldena)

Es ist nicht unsere Sache, eine Reklame industrieller Firmen und eine Herausstreichung gesellschaftlichen Damenprotzes mitzumachen. Aber manches, was da die Berliner Akademie der Künste gemeinschaftlich mit dem Verband der deutschen Modenindustrie ausgestellt hat, ist so kennzeichnend, daß wir dabei und bei weiteren Anknüpfungen daran verweilen können.

Seit längerem besitzt Deutschland mehrere »Farbenbewegungen«. Erstens haben die darstellenden wie auch die schmückenden Künste die aus dem 18. Jahrhundert herübergekommene Farbenarmut zu überwinden gesucht. Zweitens haben Adolf Keim und die an ihn angeschlossenen Personen und Anstalten einen Grund für die Pflege haltbarer Farben gelegt, auf dem immer noch weiterzubauen ist; und die Verdienste Ernst Bergers um eine Geschichte der Farbenlehre verdienen wenigstens im Anschluß daran eine Rühmung. Drittens ist seit Jahren in einer etwas geheimnisvoll erscheinenden Weise die Rede von einem endlich einmal fertigzustellenden »Deutschen Farbenbuch«, das uns namentlich aus der Wirrnis der Farbenbenennungen erlösen soll. Viertens hat Wilhelm Ostwald mit seiner Farbenlehre eine rein wissenschaftlich große, praktisch jedoch sehr umstreitbare Tat vollbracht (Grundgedanke: Zusammensetzung

jeder realen Farbe aus einem bunten, einem schwarzen, einem weißen Anteil in meßbarer Weise, die eine Reihe »normierter« Farben, sowie Harmonien entweder durch gleiches Bunt oder durch gleiches Schwarzweiß herstellen läßt; wobei auch der bisher zu wenig beachteten Purpurfarbe ihr Recht wird).

Endlich hat fünftens eine Reihe von Tagungen u. dergl. stattgefunden, die sich mit dem Farbenthema großenteils auf die Ostwaldschen Anregungen hin beschäftigten: in Bamberg, Dresden, Stuttgart, zuletzt als »Bayerische Farbentagung« in München, 31. Januar bis 2. Februar 1921 (Bericht in »Technische Mitteilungen für Malerei« 1921, Heft 2, und samt Kritik von P. Kämmerer in der als »Bund deutscher Dekorationsmaler« betitelten »Fachzeitschrift für das Malergewerbe«, 1. März 1921 und ff.). Hier wurde gegen Ostwald, der seine Sache persönlich vertrat, geklagt über die Verwendung lichtunechter Teerfarbstoffe als angeblich einzig möglichen Materiales für seine Lehre, sowie über seine Normierungen von Farben als Gegensatz gegen künstlerisches und pädagogisches Eigenschaffen. —

Stellt nun eine Ausstellung in ihren Titel auch die Farbe ein, so würde man sich doch freuen, wenn sie den Besucher auf der Höhe des zuletzt Geleisteten hielte. Dazu trägt sie jedoch nur wenig bei.

Der erste Ausstellungsraum heißt »Chor der Farben« und enthält ein »Spektrum«. In neunmaliger Wiederholung erscheinen 12 lotrechte Wandstreifen, aber nicht etwa in einer Annäherung an die Sattheit des physikalischen Spektrums, sondern in willkürlicher Versetzung der Farben mit bald hellerem, bald dunklerem Grau (ungefähr: Gelb, Grüngelb, Gelbgrün, Blaugrün, Veilblau, Ultramarin, Braunviolett, Türkenblut, Dunkelrot, Hellrot, Orange, Orangegelb).

Mit gezierten und nicht immer klaren Benennungen (»Streifengala« u. dergl.), karg erläutert von einem Katalogprogramm, zeigen weitere Räume verschiedenartige Wandbemalungen. Teils sind es vorwiegend darstellende, teils sind es vorwiegend ornamentale Ausmalungen und Tapezierungen.

Von eigentlicher Innenkunst ist abgesehen. Bildhauerkunst fällt durch Goldplastiken des Müncheners J. Wackerle auf. Weiterhin sind farbenkräftige Emaillen von Ruth Raemisch fast das einzige, das an christliche Kunst erinnert, insbesondere durch einen Christophorus und durch ein wohl die Geburt Christi darstellendes Stück. Auch die Kunstgewerbeschule Halle zeigt Schmalzschmuck u. dergl., darunter eine Madonna unter gotischen Bogen, vielleicht als Herz Mariä gedacht. —

In dem Maße, wie diese Ausstellung auf weiblichen Besuch eingerichtet ist, darf doch im Sinne vieler oder der meisten Frauen Verwahrung dagegen eingelegt werden, daß diese Welt der Reiherfedern oder dergl. die Welt der deutschen und christlichen Frau sei. Schon der völlige Mangel an Ausstellungsstücken aus dem Gebiete des Heimlebens ist dafür kennzeichnend.

BERICHTIGUNG

Das Mosaik des Andrassy Mausoleums, auf S. 15 abgebildet, ist nicht von Wilhelm Köppen, sondern von Karl Throll. — Bei der Unterschrift auf S. 13 muß es heißen S. Th. Rauecker (nicht Benno).

MITGLIEDERVERSAMMLUNG AM 19. DEZEMBER

Die auf den 19. Dezember nach München einberufene außerordentliche Mitgliederversammlung der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst war nur von 82 Mitgliedern besucht, weshalb die in Aussicht genommene Satzungsänderung trotz ihrer Dringlichkeit unterbleiben mußte. Jedoch sprach sich die Versammlung ohne längere Debatte einstimmig für sofortige Bereitstellung der zur Weiterführung der Aufgaben der Gesellschaft nötigen Mittel aus. Da eine formelle Erhöhung des Beitrages nicht möglich war, so wurde, vorbehaltlich der Erwirkung nachträglicher Genehmigung, durch eine für Satzungsänderungen beschlußfähige Generalversammlung, ein aus der Versammlung eingebrachter Antrag auf Erhebung eines Teuerungszuschlages von 150 Prozent (= M. 30.—) mit großer Mehrheit an genommen. Sonach beträgt der Beitrag ab 1922 im ganzen M. 50.—, für Studierende die Hälfte; für lebenslängliche Mitgliedschaft werden M. 1500.— erhoben. Für das Ausland gilt der Vorkriegsbeitrag in den betreffenden Ländern. Ein Antrag auf einen Zuschlag von 60 Prozent erzielte eine Minderheit der Stimmen.

WETTBEWERB ZUR ERLANGUNG VON ENTWÜRFEN FÜR EIN PLAKAT

Im Sommer 1922 veranstaltet die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst im Obergeschoß des Südflügels der Residenz in München eine Ausstellung für christliche Kunst, welche Werke der ihr angehörigen Künstler enthalten wird.

Zur Erlangung von Entwürfen für ein Ausstellungsplakat wird aus diesem Anlaß ein Wettbewerb ausgeschrieben, zu dem die zurzeit bereits der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst angehörigen Künstler eingeladen werden.

Das Plakat soll ein Ausmaß von ungefähr 1 m × 0,70 m besitzen und in möglichst wenig Farben, keinesfalls mehr als 4 Farben gehalten sein. Die Darstellung soll in leichtverständlicher Weise auf die Ausstellung und ihren Charakter als Ausstellung für christliche Kunst Bezug nehmen und Plakatwirkung besitzen. Der Text soll zunächst, stark hervorgehoben, die Überschrift enthalten: Ausstellung für christliche Kunst, darunter die Angaben: Jubiläumsausstellung, veranstaltet von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in der Residenz zu München, Eingang Max-Josephplatz — Dauer der Ausstellung Juni-September 1922 — täglich geöffnet von 9—6 Uhr — Eintritt 3 M.

Die Entwürfe sollen die Größe des auszuführenden Plakates (ungefähr 1 m × 0,70 m) besitzen. Sie sind bis zum 1. Februar 1922, 6 Uhr abends, an die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, München, Karlstraße 6, einzusenden; von auswärts kommende Entwürfe müssen an diesem Termin nachweisbar der Post übergeben sein. Jeder Entwurf muß mit einem Kennwort versehen sein; auch ist ihm ein verschlossener Briefumschlag beizugeben, der außen das gleiche Kennwort trägt und innen die deutliche Angabe des Namens und der genauen Adresse des Verfassers enthält.

Das Preisgericht bilden die Juroren des Jahres 1921, zwei Vertreter der Vorstandschaft und drei zugewählte Herren: die Herren Architekten Prof. Hermann Buchert und Prof. Robert Graschberger,

die Herren Bildhauer Prof. Georg Busch, Hans Faulhaber, Valentin Kraus, die Herren Maler Felix Baumhauer, Xaver Dietrich, Franz Fuchs, Prof. Matthäus Schiestl, die Herren Kurat Ludwig Heilmaier, Hauptkonservator Dr. Georg Lill, Hauptkonservator Prof. Dr. Felix Mader, Geistl. Rat Mgr. Seb. Staudhamer.

Für Preise werden 3000 M. aufgewendet, und zwar sind vier Preise in Aussicht genommen, nämlich ein 1. Preis zu 1200 M., ein 2. Preis zu 800 M., ein 3. Preis zu 600 M. und ein 4. Preis zu 400 M. Dem Preisgerichte bleibt es anheimgestellt, die Beträge auch anders festzusetzen.

Die Entwürfe bleiben Eigentum der Verfasser. Einer der preisgekrönten Entwürfe wird ausgeführt; bezüglich der Ausführung bleibt das Preisgericht mit dem Verfasser in Verbindung.

Nach der Entscheidung des Preisgerichtes bleiben die Entwürfe voraussichtlich ungefähr eine Woche öffentlich ausgestellt. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst behält sich das Recht vor, die preisgekrönten und auch andere Entwürfe in der Zeitschrift »Die christliche Kunst« oder in einer besonderen Publikation zu veröffentlichen.

Die Einsendung der Entwürfe hat auf Kosten und Gefahr der Einsender zu erfolgen. Die Entwürfe, welche 14 Tage nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden an die Eigentümer zurückgeleitet; um deren Adresse zu erfahren, wird eine Vertrauensperson die Briefumschläge öffnen. Entwürfe auswärtiger Teilnehmer am Wettbewerb werden durch die Post franko, aber auf Gefahr der Einsender zurückgesandt. Etwaige Beschwerden müssen bis zum 20. März angemeldet sein.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Rudolf Harrach, der angesehene Goldschmied in München, starb am 9. Dezember 1921. Näheres folgt.

Prof. Friedrich von Thiersch starb in München in der Nacht zum 23. Dezember 1921.

Fritz von Miller, der sich besonders in der Goldschmiedekunst auszeichnete, verschied am 30. Dezember 1921. Eine Biographie folgt.

Die Diözesangruppe Mainz der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst veranstaltete am 30. November und am 7. Dezember 1921 im Caritassaal bei freiem Eintritt Lichtbildervorträge. Im ersten sprach Professor Dr. Schrohe (Mainz) über die außerkirchliche religiöse Kunst in Mainz, wie sie in ihren Künstlern und Motiven dort bodenständig war. Auch den zweiten Vortrag hielt Professor Dr. Schrohe; diesmal gab er einen Einblick in das Schaffen und in die Publikationen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, deren Künstler in 30 Jahren eine Fülle edelster kirchlicher Meisterwerke hervorbrachten. Am 14. Dezember folgte ein dritter Vortrag Prof. Dr. Schrohes für die Alumnen des Mainzer Priesterseminars, die auf Anregung ihres Regens Dr. Mayer vollzählig erschienen waren, außerdem vor den Schülern der vier obersten Klassen der Mainzer höheren Lehranstalten. S. St.

Eifelvereinsmuseum in Magen. — Durch die Großherzigkeit des Wiederherstellers der durch Erzbischof Heinrich von Winstingen 1280 erbauten Genovevaburg, Dr. Scholten, wurden dem Eifel-, Geschichts- und Altertumsverein von Magen Räume zur Verfügung gestellt, welche vorgeschichtliche, römische und fränkische Funde bergen. Beachtenswert ist die Sammlung von Mahlsteinen. Einige Holzskulpturen gehören der Zeit vom 12. bis 17. Jahrhundert an. Bemerkenswert sind ein ausdrucksvoller Christuskopf (Tuff, 13. Jahrh.), eine hl. Anna selbdritt (14. Jahrh.) und eine gut empfundene Kreuzabnahme (16. Jahrh.). Von besonderem Interesse sind die Werke des Bildhauers Heinrich Alken (1753—1827), welche außer einer Madonna im Museum und einigen Statuen in der St. Klemenskirche, sich in Pfarrkirchen der Umgegend (Eich, Monreal, St. Johann) befinden. Arbeiten des früher in Magen seßhaften Töpfereigewerbes dienen zum Vergleiche mit dem durch Dr. Scholten neu belebten Kunstzweige. Der Heimatkunde dienen einzelne Räume; in ihnen sind untergebracht: Eine Nagelschmiede aus Müden (Mosel), eine Plüschweberwerkstätte aus Rodder bei Niederbreisig, eine Strumpfwirkerei aus Magen. Das einfache Leben der Eifelbewohner wird veranschaulicht durch eine Bauernstube-Küche und einen Schlafraum. Magen ist das Zentrum der regen Steinindustrie der vulkanischen Gegend. Die Förderung und Weckung des Kunstsinnes ist auf das lebhafteste zu begrüßen; zeigen doch z. B. die Steingrabkreuze (aus Basaltlava) des Museums und in der Nachbarschaft vom 16. Jahrhundert aufwärts, wie wirkungsvoll sich das spröde Material künstlerisch bearbeiten läßt.

Obermendig (Bz. Koblenz). Im Stile der spätgotischen Hallenkirche wurde nach Entwurf von Architekt Fryday (Magen) eine Kriegergedächtniskapelle angebaut, für die Gebr. Port (Münstermaifeld) eine Gruppe in Holz »Die Beweinung Christi« schufen. Die schmerzhafte Mutter mit dem Leichnam ihres Sohnes auf dem Schoße hält die Hände mitleidsvoll ineinander geschlungen. Zur Rechten von Johannes gestützt, kniet Maria Magdalena zur Linken. Die Flügel des Altarbildes tragen die Namen der Gefallenen. Das dreiteilige Fenster enthält die Darstellung des gefallenen Judas des Machabäers, von den Heerführern und dem Volke betrauert. Die Ausführung der Glasgemälde besorgte Dr. Heinrich Oidtmann (Linnich). Die Kosten der Kapelle mit der Ausstattung betrugen 52000 M.

Ochtendung (Bz. Koblenz). Der rechte Seitenaltar der Pfarrkirche wurde zur Erinnerung an die gefallenen Krieger von Bildhauer Bücker (Rheda) umgebaut und von Bildhauer Hartmann (Wiedenbrück) mit den Figuren des hl. Bischofs Martin und einem vor ihm knienden Feldgrauen in Stahlhelm und feldmarschmäßiger Ausrüstung geschmückt. Der Künstler stellte den Bischof in Rüstung dar mit der Linken auf sein Schwert gelehnt, mit der Rechten gen Himmel weisend, als wolle er dem Soldaten die Worte der Verheißung sagen: »Sei getrost bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben.« Der vertrauensvoll aufblickende Krieger drückt die Stimmung aus, die in den Worten liegt: »Es sei ferne von mir, mein Leben zu schonen in einer Zeit der Trübsal und Gefahr.«

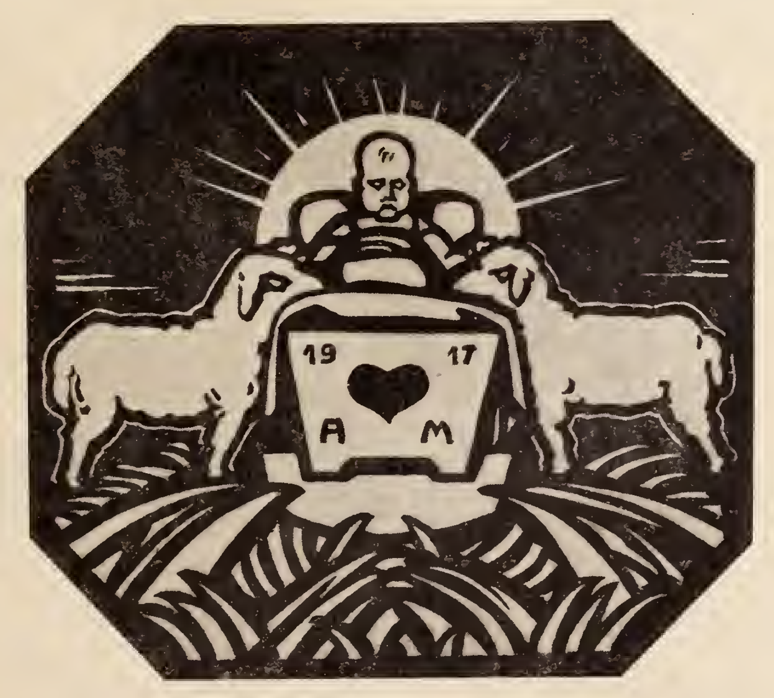
Wehr (Bz. Koblenz). Das untere Geschoß des romanischen Westturmes der Pfarrkirche wurde zur Kriegergedächtniskapelle umgestaltet. Die in einer Wandvertiefung stehende Pietà ist ein Werk

von Bildhauer Hoser (München). Die mit Tuffsteinen bekleidete Wand hat Bildhauer Heidmann bearbeitet. Als Motiv wählte er einen Lorbeerbaum, dessen Zweige und Blätter sich um das Bild legen. Auf freibleibenden Medaillons sind die Namen der Gefallenen der Pfarrei und der drei Filialen eingehauen. Sinnbilder der verschiedenen Waffengattungen umgeben den Stamm des Baumes.

Taufkreuz in Kelberg (Eifel). In der Pfarrkirche zu Kelberg befindet sich über dem Taufstein ein künstlerisch bedeutsames Taufkreuz. Auf dem Querbalken stehen die Worte: »Wer da glaubt und sich taufen läßt, der wird selig werden (Markus 16, 16)«. Die Reliefdarstellungen auf dem Längsbalken erinnern an die Gedanken des hl. Paulus, die er im Römerbriefe entwickelt: »Wir sind mit Christus durch die Taufe auf den Tod mitbegraben, damit wie Christus von den Toten durch die Herrlichkeit des Vaters auferstanden ist, so auch wir in einem neuen Leben wandeln (Röm. 6, 4)«. Demnach ist unten der Tod dargestellt. Darüber sind drei Szenen aus der Auferstehungsgeschichte aus dem Holze geschnitzt: Der Heiland erscheint Maria Magdalena am Grabe, die Frauen eilen mit ihren Spezereien zum Begräbnisplatze, ein Engel sitzt auf dem offenen Grabe; im Schnittpunkt der beiden Kreuzbalken steigt der Heiland triumphierend zum Himmel, während die Wächter erschreckt zu Boden fallen. Als Abschluß schmückt oben ein Engelsköpfchen den Längsbalken, unten sind auf ausladende Voluten zwei Engelköpfchen angebracht. Die vier durch den Schnittpunkt der Balken gebildeten Winkel schmücken Schnörkelwerk und nach unten Fruchtbehänge. Die geschmackvolle Bemalung verleiht dem guten Werke aus der Mitte des 16. Jahrhunderts erhöhte Wirkung.

Niedermendig. Die altehrwürdige Pfeilerbasilika (erbaut um 1200), neben der sich die neue Pfarrkirche erhebt, wurde zur Erinnerung an die gefallenen Krieger mit einer aus Holz geschnitzten Kreuzigungsgruppe geschmückt. Unter Benützung des Missionskreuzes wurde über eine Altarmensa aus Basaltlava M. Magdalena kniend unter dem Gekreuzigten dargestellt, links und rechts stehen die lebensgroßen Gestalten der Gottesmutter und des hl. Johannes Ev. Den oberen Abschluß der beiden großen Gedenktafeln bilden die Kirchenpatrone Cyriakus und Barbara. Unter den Tafeln zu beiden Seiten des Altartisches wurden zwei Holzreliefs eingelassen, deren Umrahmung aus einheimischem Basalt besteht: der Abschied des Familienvaters von Weib und Kind und dem ergrauten Vater, sowie ein sterbender Krieger; letzterer legt seine Rechte in die Hand des Heilandes, welcher, umstrahlt von goldenem Licht, die Seele des Helden in den Himmel nimmt. Die Figuren und Reliefs wurden in der Werkstätte des Bildhauers Kaspar Weiß (Niederlahnstein) durch von Hörde ausgeführt. Die Kosten beliefen sich auf 32000 M.

Reinigung des siebenarmigen Leuchters der Essener Münsterkirche. Laut »Echo der Gegenwart« (Aachen) Nr. 274 vom 25. Nov. 1921 ist nun die von Stiftsgoldschmied Bernhard Witte in Aachen vorgenommene Reinigung des berühmten siebenarmigen Leuchters, eines kostbaren Werkes romanischen Kunstgusses, abgeschlossen. Bei der sorgfältigen Entfernung der schwarzbraunen Schmutzschicht trat allmählich, besonders an den reich ornamentierten Knäufen und Lichterschalen die ursprüngliche alte, fast tausendjährige Feuervergoldung im alten Glanze hervor. Die 54 verloren gegangenen echten Steine wurden ergänzt, im übrigen jedoch wurden Ergänzungen nicht vorgenommen.



VERKLEINERUNG EINES HOLZSCHNITTES, HANDDRUCK VON A. BECHTOLD, KONSTANZ

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München

EXZELLENZ DR. WILHELM VON HAISS

Der I. Präsident der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, Exzellenz Dr. Wilhelm Ritter von Haiß, Präsident des Obersten Landesgerichtes a. D. in München, beging am 14. Februar 1922 das 70. Geburtsfest. S. Exzellenz trat am 16. Juni 1911 an die Spitze der Gesellschaft und hat deren Leitung seitdem mit einer kurzen Unterbrechung inne, die durch seine zeitweilige Versetzung nach Nürnberg veranlaßt war. In einer Zeit innerer Gärung, in den schweren Kriegsläuften und Nachkriegswirren tat seine ruhige Klarheit und Welterfahrung, seine arbeitsfreudige Hingabe an die jeweiligen Aufgaben, seine rückhaltlose Mitwirkung beim Ausbau der Gesellschaft der Sache der christlichen Kunst große Dienste. Im Gefühle tiefer Dankbarkeit drückte die Vorstandschaft dem verehrten Jubilare an seinem Feste die wärmsten Glückwünsche und die Hoffnung aus, den Gefeierten noch recht lange an der Spitze der Gesellschaft zu wissen.

WETTBEWERB FÜR EIN GRABDENKMAL

(Abb. nebenan und ff. S.)

Zu dem von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ausgeschriebenen Wettbewerbe zur Erlangung von Entwürfen für ein Grabdenkmal der in der Münchener Revolutionszeit am 6. Mai 1919 ermordeten 21 Gesellen des katholischen St. Josephvereins[1]) wurden 62 Arbeiten eingereicht, die Anfang November für einige Tage im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums zu München ausgestellt wurden. Das Ergebnis war nicht nur in Anbetracht der lebhaften Beteiligung als günstig zu begrüßen, sondern vor allem auch wegen der anerkennenswert tüchtigen künstlerischen Eigenschaften eines großen Mehrteiles der Leistungen. Völlig Verfehltes, ganz Geringwertiges war überhaupt nicht vorhanden. Es handelte sich also nicht um Gegensätze wie gut und schlecht, sondern um mehr oder weniger gelungen, etwas größere oder geringere geistige Vertiefung. Am wenigsten war es der Mehrzahl geglückt, mit einer Schwierigkeit fertig zu werden, die freilich auch fast unüberwindlich war, nämlich damit, gegen die unmittelbar hinter der Grabstätte befindlichen Gebäude der Gasfabrik ein künstlerisches Gegengewicht zu schaffen, den häßlichen Anblick zu verdecken und unschädlich zu machen. Gemeinsam war die Herstellung einer gärtnerischen Anlage. Zu einer geschlossenen Raumwirkung kam sie in vielen Fällen. Im Mittelpunkte der Grabstätte hinter der Gruft hatten fast alle Entwürfe eine Monumentalplastik, oft in Verbindung mit einer Architektur, angeordnet. Die Stilauffassung war mit zwei Ausnahmen eine gehobene, oft klassizistische, es herrschte klare, modern selbständige Form, ohne modernistische Anwandlungen, aber auch fast durchweg ohne fühlbare Anlehnung an historische Vorbilder, in Architektur und Plastik Tradition im besten Sinne. Betreffs der für die plastische Gruppe gewählten Motive herrschte kein sonderlicher Reichtum. Weitaus am häufigsten sah man die Beweinung Christi. Daneben erschien besonders oft St. Joseph, wiederholt mit dem Jesusknaben, auch als Zuflucht der Hilflosen, als Tröster von Sterbenden, ferner St. Sebastian, der Heiland an der Geißelsäule, auf seinem Leidenswege, als Gekreuzigter, als Auferstandener. Sarkophage kamen mehrfach vor. Lösungen im Sinne der Volkskunst gab es, was für München besonders auffallend ist, nur in zwei Fällen. Am besten gelungen war hierbei ein Entwurf mit der Marke »6. 5. 1919«. Man sah einen schlichten, kapellenartigen Aufbau, mit gequadertem Putzbewurf und Hohlziegelbedachung. In der Mitte befand sich eine flache Rundbogennische, in der eine überlebensgroße, bemalte Holz-(oder Stein-)statue (St. Joseph oder Ecce homo) stand. Die Namen der Opfer sollten in Solnhofer Platten eingeätzt werden. Von den übrigen, nicht preisgekrönten Entwürfen gedenke ich noch des in besonders edeln Formen gehaltenen, mit dem Kennworte »Ruhet in Frieden«. Ferner dessen mit Kennwort »Herbst« — Kapelle mit Kleeblattbogenwölbung, innen ein in Hochrelief ausgeführter Kruzifixus, das Ganze eine Arbeit voll Ruhe und Ernst. Besonderer Aufmerksamkeit war auch der stark monumentale Entwurf »Martyrium« wert, eine breite Tafel, in der Mitte ein in Hochrelief dargestellter hl. Sebastien, rechts und links von ihm die Namen.



WILLI ERB UND GEORG WALLISCH
Wettbewerbsentwurf. I. Preis. — Text S. 35

[1]) Zwanzig sind auf dem Münchener Westfriedhofe bestattet, einer ist nach Österreich überführt worden.



W. S. RESCH WETTBEWERBSENTWURF

II. Preis. — Text S. 34

Vier Lösungen hatten Preise erhalten, einer war eine Belobung zuteil geworden. Diese letztere Arbeit, ein gemeinsames Werk des Münchener Bildhauers Kaspar Ruppert und des Bochumer Architekten Sohm, zeigte die Grabstätte umgeben von einer Heckeneinfassung, in der Mitte der halbovalen Hinterwand ein schmales, aufstrebendes Monument; der hohe Sockel nach oben etwas breiter werdend; an seiner Vorderseite die Tafel mit den Namen, darüber die Widmungsinschrift. Der Sockel trug eine in Muschelkalk oder Tuff auszuführende Kreuzigungsgruppe von strenger, ruhiger Haltung, das Kreuz ziemlich breit und wuchtig. Belebung schufen die vergoldeten Kreislinien der drei Heiligenscheine. — Den vierten Preis erhielt der Bildhauer Georg Lang aus Oberammergau: eine Art von steinernem Triptychon; der mit einem einfachen, kräftigen Gesims bekrönte Mittelteil erheblich breiter als die schmalen, etwas niedrigeren Seitenflügel, stark und weich über sie hervorquellend. Die Vorderfläche dieses Mittelteiles war geschmückt mit einem großen Relief, einer schön stilisierten Darstellung des hl. Joseph, der das Jesuskind auf den Armen hält, während zwei Gesellen flüchtend sich nahen, um bei dem Kinde Hilfe zu finden. Die Gruppe zeichnete sich durch guten Aufbau und maßvolle Bewegung aus. — Der dritte Preis wurde dem Münchener Bildhauer W. S. Resch zuteil. Sein Entwurf bot einen halbovalen, von einer hohen, vorn etwas niedriger ausgeschnittenen Hecke eingefriedigten, dahinter von einer Baumreihe abgeschlossenen Platz mit Sitzbänken. In der konkaven Hinterwand war eine Nische ausgespart. In ihr stand eine hohe, rechteckige Tafel mit oberem schmalem Gesims. Ihre Fläche war geschmückt mit einer in Hochrelief ausgeführten Gestalt des auferstandenen Heilandes. Unbekleidet, nur mit einem flatternden Lendentuche umgürtet, stand er



W. S. RESCH WETTBEWERBSENTWURF

III. Preis. — Text oben



GEORG LANG (OBERAMMERGAU) WETTBEWERBSENTWURF
IV. Preis. — Text S. 33

da, die Arme und Hände annähernd in jener Art erhoben, wie sie die alten Orantenfiguren aufweisen. Die Bewegung des schlanken Körpers ging nach links, die des Kopfes nach rechts. Die Namensinschriften waren rings um die Figur auf derselben Grundfläche zwanglos verteilt. Erhabene Schlichtheit war diesem Entwurfe eigen. — Derselbe Künstler war auch Träger des zweiten Preises. Die Anlage des Platzes war die gleiche, wie bei dem soeben beschriebenen Werke. Ebenso war auch hier ein Baumhintergrund geplant. In der Mitte stand die in Muschelkalk auszuführende Gestalt des Heilandes an der Geißelsäule. Kräftig bewegt, charaktervoll geschwungen war die Linie dieser Figur, die in ungezwungener Beinhaltung dastand, die an die Säule gefesselten Arme nach rechts gezogen, während der Kopf nach links geneigt war. Diese Figur war rund gearbeitet, eine freistehende Statue. Für die Namen der Ermordeten war gesorgt mittels 21 gleichmäßig geformter schmiedeeiserner



KASPAR RUPPERT WETTBEWERBSENTWURF
Belobung. — Text S. 32



HANS FAULHABER WETTBEWERBSENTWURF

Grabkreuze von schlichtester volkstümlicher Zeichnung. Jedes Kreuz hatte in der Mitte eine kreisrunde Inschrifttafel. Die Kreuze bildeten längs des Heckenhintergrundes eine auch hinter der Christusfigur ununterbrochen fortlaufende Reihe. Der Eindruck des Denkmals war zweifellos originell, dabei von hohem Ernst und voll Würde. — Der erste Preis fiel an die bekannten Künstler Architekt Willi Erb und Bildhauer Georg Wallisch in München. Ihr Denkmal, ein Werk von wuchtiger Monumentalität, zeigte einen sarkophagähnlichen, unten etwas eingezogenen Sockel. Auf ihm erhob sich, fast gleich breit, ein schwer wirkendes Kreuz mit sehr breiten, etwa gleich langen Vertikal- und Horizontalbalken, die Kanten und Winkel sanft abgerundet, wodurch zu große Härte mit Glück vermieden wurde. Als bildnerischen Schmuck zeigte dieses Kreuz ein Hochrelief: zwei Engel tragen einen Getöteten zu Grabe; in den Lüften thront innerhalb einer Mandorla St. Joseph. Die Namen waren an der Vorderfläche des Sockelsarkophages angebracht. — Erwähnt sei noch, daß die Kosten für das Grabmal auf 40000 M. festgesetzt waren, und daß dieser Betrag von den Wettbewerbern im allgemeinen berücksichtigt worden ist. Doering

DIE KUNSTAUSSTELLUNG 1921 IM MÜNCHENER GLASPALAST

4. RELIGIÖSE KUNST

Die Zahl der Werke religiösen Inhaltes oder gar solcher, die den Zwecken der Andacht gewidmet waren, stand im völlig ungleichen Verhältnisse zu der gewaltigen Übermenge der profanen. Immer mehr stellt es sich heraus, daß die während des Krieges gehegte Hoffnung auf eine allgemeine Stärkung der religiösen Kunst ein Irrtum, und daß der scheinbare Aufschwung nicht mehr war als die Folge augenblicklicher Gemütserregungen, die seitdem anderen gewichen sind. Um so dankbarer muß man das wenige hinnehmen, das uns bleibt und aller Enttäuschung zum Trotze Mut und Vertrauen nicht sinken lassen. Das mindestens ist anzuerkennen, daß die diesmal im Glaspalaste ausgestellten religiösen Werke fast ausnahmslos von echtem Gefühl eingegeben waren (Ausnahmen bei der »Neuen Secession« erwähnten wir bereits), und daß solches Gefühl auch da, wo das Gelingen bescheidener ist, dennoch Leistungen wahren und fruchtbaren Wertes hervorbringt.

Das Erheblichste bot auch diesmal die Plastik. H. Wadere zeigte eine kleine Kreuzigungsgruppe (Gips), wohl für einen Altar gedacht, der Gekreuzigte zwischen den knienden Freifiguren Adams und Evas, eine Gruppe voll innerer Frömmigkeit, ruhig, milde und edel im Ausdrucke und in der Linie, einfach und bedeutend in der Stilisierung. Der gleiche Meister brachte eine Reihe von acht schmal-hohen, in Gips geformten Flachreliefs über das Thema der benediktinischen Kulturarbeit; dargestellt in sechs aufs einfachste stilisierten Szenen: Musik, Wissenschaft, Kunst, Obstbau, Gartenbau, Ackerbau, eingeleitet und beschlossen durch ein mehr dekoratives Relief unter den Leitworten Ora-Labora. Tief war die Charakterisierung der Mönchsfiguren, ideal, dabei voll innerer Wahrheit die Auffassung. Negretti gab eine groß monumentale Kreuzabnahme, eine fest geschlossene Gruppe voll ruhiger Kraft und stiller Größe. Bedeutende Wirkung in der Komposition schuf die sanft geschwungene Vertikale des trefflich modellierten Christuskörpers. Eins der schönsten Werke der Ausstellung überhaupt war ein in schmalem Hochformat gehaltenes Grabrelief von Beyrer, mit den lebensgroßen Figuren eines Mannes und einer Frau, die für dieses Erdenleben Abschied voneinander nehmen. Fast klassische Klarheit zeigte die Linie und Formgebung, christliche Ruhe und Ergebenheit die in dem Werke sich



WETTBEWERBSENTWURF FÜR EIN GRABDENKMAL

aussprechende Empfindung. Eine Arbeit von monumentalen Eigenschaften war auch eine Pietà-Gruppe von Straub. Als edel geformtes Kriegserinnerungszeichen von Wert war ein großes schmal-hohes Flachrelief von H. Hahn mit der bedeutend stilisierten Figur eines Engels, der einen in zurückhaltendem Naturalismus gezeichneten jungen Matrosen zur ewigen Heimat führt. Erb und Wallisch interessierten durch ein (in Photographie gezeigtes) Kriegserinnerungsrelief, das an der Außenwand einer Kirche angebracht ist. Es zeigt in Hochrelief zwei Engel, die einen Gefallenen tragen, oben schwebt Christus in der Mandelglorie. Ein Kriegsrelief von W. Voge ist als Zierbrunnen an einer Friedhofsmauer gedacht. Man sah zwei Inschrifttafeln, darüber die thronende Madonna zwischen zwei großen Kränzen. Das Ganze war von einem Giebeldache überhöht.

Die Architekturabteilung bot des Kirchlichen nur wenig. Das Modell eines schlichten, farbig behandelten Altarraumes mit schöner Tiefen- und malerischer Helldunkelwirkung stellte Fuchsenberger aus. Der gleiche Künstler brachte zwei Altarmodelle, die O. Graßl mit kleinen Wiedergaben eigener Altargemälde ausgestattet hatte, um den Beweis ihrer trefflichen Wirkung zu erbringen, was auch als gelungen anzuerkennen ist. Besonders interessant waren endlich von Fuchsenberger zwei Modelle von Dorfanlagen, eine mit einer erweiterten, eine mit einer neu erbauten Kirche. Geradezu überraschend ist das Talent dieses Künstlers, sich in den Geist der gegebenen örtlichen und kulturellen Bedingungen einzufühlen und somit Heimatskunst im besten Sinne zu schaffen. Schurr zeigte in Photos die Ansichten von seiner in Bayrisch-Eisenstein ausgeführten Kirche nebst Pfarrhaus. Beides mitsammen bildet eine malerische, kraftvolle Gruppe, über der sich der schlanke Barockturm erhebt. Zu diesen Dingen gesellten sich ein paar von Dr. Lömpel in Radierung ausgeführte Ansichten älterer Kirchen (Neumünster in Würzburg), Blätter von schöner, malerischer Wirkung.

Unter den Malereien war das eigentliche Andachts- und Altarbild nur in wenigen Beispielen vertreten. Hier sind vor allem die Baumhauerschen Werke zu nennen. Zwei Teile eines Kreuzweges — das Schweißtuch und die Kreuztragung des Simon — zeigen bei einem Umfange, der, ohne sehr bedeutend zu sein, doch ausreicht, um die Wirkung der Stücke innerhalb eines nicht zu weiten Raumes zu sichern, jene ganz großzügige Stilisierung mit monumentaler Art, die alle kirchlichen Werke dieses Künstlers kennzeichnet. Die Linien sind von erhabener Einfachheit, die starken, dabei gedämpften Farben heben sich aufs wirkungsvollste vom weißen Hintergrunde ab. Im Umfange eines größeren Altargemäldes erscheint eine Kreuzigungsgruppe. Rechts und links von dem gekreuzigten Heilande sieht man Maria und Johannes. Erster kniet, ganz frontal gezeichnet, in ruhiger Haltung. Sie trägt ein zart rosa Gewand, über das ein schwarzer Schleier sich legt. Schwärmerisch, verzückt richtet sie ihre Augen gen Himmel. Auch der Jünger kniet, indem er das rechte Knie seitwärts auf einen Felsblock stützt und sich gleichzeitig nach vorn dreht, wodurch die Linie des Körpers starke Bewegung erhält. Johannes trägt einen braunen Mantel. Der Blick ist geradeaus auf den Beschauer gerichtet. Der Körper des Heilandes ist



FRANZ WETZSTEIN
WETTBEWERBSENTWURF

langgestreckt und hager, die Senkrechte der Figur leise bewegt, die obere Hälfte von überirdischem Lichte umsprüht. Der visionäre Ausdruck der Augen, der bereits bei den zwei anderen Personen so wundersamen Eindruck macht, ist hier noch gesteigert durch die Beimischung tiefen Schmerzes, der gleichwohl durch göttliche Kraft und Liebe siegreich überwunden ist. Der Hintergrund ist ganz ruhig, hell schieferblau mit dunklerem Gewölk. — Theo Winter zeigte eine recht deutsch empfundene Madonna im Rosenhag. Das Kind steht bekleidet auf dem Schoße der Mutter. Zwei kleine Engel musizieren und bringen Blumen. Das ansprechende Bild wirkt auch durch sattes Kolorit. — Ein St. Sebastian von W. Weber ist mit breiter Pinselführung in kühlem Tone gegeben und hat von fern etwas Gobelinartiges. Die Stimmung ist ruhig und würdig. — Ein überaus erfreuliches Werkchen ist eine in Halbfigur gegebene Madonna von Rausch. Die zarte Auffassung und Stimmung erinnert an manche raffaelische Werke, auch in der Farbe, und doch ist von keiner Nachahmung oder absichtlichen Anlehnung die Rede. Der Künstler hat dasselbe Bild auch in einer schwarzweißen Radierung ausgeführt. Gleichfalls von Rausch ist ein Weihnachtsbildchen: die hl. Jungfrau mit dem Kinde in einer Landschaft, über ihr der geöffnete Himmel, aus dem die Heerscharen der Engel herniedersteigen. Die farbige Wirkung ist recht fein, der Gedanke poetisch, die Wirkung des Bildes aber ein wenig unruhig. — Em. Michel malte mit gutem Gelingen einen mittelalterlichen, reichfarbigen Schnitzaltar. — Eine Verspottung Christi von J. Exter

legt mehr Wert auf leuchtende Farbe als auf Innerlichkeit der religiösen Erfassung. — Von M. Schmid interessierte der Entwurf zu einem Gemälde »Versehgang im Gebirge«. — Starke Stilisierung, fast expressionistische Art, besitzt das Bild von W. Orth, »St. Franziskus und der Wolf«. Vom gleichen Künstler ist eine großzügige, in einfachsten Linien gehaltene Radierung »Jakobs Traum«. — Der wunderbar ergreifende St. Franziskus von J. M. Beckert ist in der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1921 abgebildet und besprochen. Das Werk gehört zu den außerordentlichsten dieses Künstlers, die Eingebung einer von tiefstem religiösem Gefühl erfüllten Seele. — M. Schiestl brachte ein entzückendes dreiteiliges Weihnachtsbild: im breiteren Mittelfelde die Anbetung des neugeborenen Kindleins durch die irdischen Eltern, durch Kinder und Hirten. Die letzteren blicken hinter einer Holzschranke in den Stall hinein, einer schaut mit Staunen von außen durch das Fenster; alle sind voll Andacht und Freude; auf den schmäleren Seitenteilen sieht man rechts einen alten Hirten, der mit einem kleinen Buben daherkommt, ein schwebender Engel zeigt ihm den Weg; links kniet ein Hirt im Schnee, ein Kind sitzt neben ihm, ein Engel schwebt, Harfe spielend, über der Gruppe. Den Hintergrund der Flügelgemälde bildet eine Hügellandschaft, die auch durch die Fenster der Hütte sichtbar wird. Im Mittelteile herrschen warme Töne, besonders rot, vor, die Seitenteile zeigen kühlere Färbung. — Auch die »Freie Kunstausstellung« bot mehrere Malereien religiösen Inhaltes. So eine von moderner Auffassung zeugende, dabei verinnerlichte Halbfigur Christi (Ecce homo) von Ad. Büger. Zart und anmutig war eine von C. Florian gemalte kniende hl. Jungfrau, die ihr Kind küßt. C. Keil zeigte einen kreuztragenden Heiland in harter Zeichnung und unruhiger Bewegung. Das zuschauende Volk war in gesuchter Weise durch einige Schlagschatten angedeutet. — Von den wenigen Gemälden religiösen Inhaltes bei der Secession war Baudrexls Pietà ein glatt und flächig gemaltes Bild von starker Stilisierung, die an mittelalterliche Art zu erinnern suchte; störend war es für mein Empfinden, daß der Heiland erheblich kleiner war als die andern Personen. Thalheimer interessierte durch eine schwerblütige Grablegung Christi. Die Stilauffassung zeigte bei aller Selbständigkeit eine Verwandtschaft mit der des Greco. Bedeutend und bei längerem Anschauen sich vertiefend, war die Wirkung der reichlichen Dunkelheiten, aus denen die Gestalten zweier stehender Engel hervorleuchteten. Ein Gemälde von sehr beträchtlichem Umfange waren »Die Gekreuzigten« von Jaeckel. Ob es sich bei dieser Darstellung überhaupt um die Szene der Kreuzigung Christi handelte oder nicht, ist mir nicht klar geworden, weil der Gekreuzigten fünf auf dem Bilde waren, und weil der Ausdruck und die ganze Auffassung der mittelsten, dem Beschauer zugewandten Hauptfigur kaum etwas vom Wesen des Heilandes an sich hatte. Aber hierauf kommt es ja so manchen Modernen nicht an. Die Bewegungen der Figuren waren zum Teil stark übertrieben, die Farben vorherrschend ein helles Gelbbraun, das den Figuren und der Landschaft gemeinschaftlich eigen war und erstere sich von letzterer nicht zwangfrei lösen ließ.

Sehr Gutes lieferte die verhältnismäßig reichlich vertretene Graphik. Schlichte deutsche Frömmigkeit waltete in den biblischen Farbenzeichnungen von Untersberger. Eine Kohlezeichnung von Krenzer stellte die Beweinung Christi mit einfacher, großer Empfindung dar. In den Federzeichnungen Th. Schumachers lebt die Kraft alten deutschen Holzschnittes. Er zeigte diesmal Bilder zu einem Buche über die hl. Messe, ferner solche zu Heiligenlegenden, und zwar die letzteren unter jedesmaliger starker Hervorhebung des großen Buchstaben, mit dem der Name des betreffenden Heiligen anfängt. Zeichnung und Charakterisierung waren, was bei diesem Künstler keiner besonderen Betonung bedarf, von hoher Idealität. H. Wilms Federzeichnungen gaben mit feinem Verständnisse gesehene Werke älterer kirchlicher Bildmalerei wieder. A. Kolb zeigte, als Proben seiner starken Holzschnittkunst, seine Blätter mit der hl. Elisabeth und mit der Halbfigur des hl. Augustinus. Ein farbiger Holzschnitt von R. Paul brachte den Heiland mit dem ungläubigen Thomas. Auch die Secession fehlte nicht. Von Bauknecht war ein überkräftiger schwarzweißer Holzschnitt mit der Kreuzigung, von Thalheimer ein farbiger mit dem Einzuge Christi in Jerusalem. Die Auffassung war stark abweichend von der üblichen Art, und machte den Eindruck einer gewissen Absichtlichkeit. Man kann dem Künstler von dergleichen nur abraten, es gibt auch natürlich sich darbietende Wege, die nicht ausgetreten sind und nicht die Gefahr bieten, ins Ungewisse zu führen.

Das Kunstgewerbe bot Gegenstände religiöser Bestimmung nur aus dem Gebiete der Glasmalerei. Zu den bemerkenswertesten davon gehörte von W. Rupprecht eine Reihe von kleinen starkfarbigen Scheiben mit Szenen der Schöpfungsgeschichte. Die von hohem Ernste getragene expressionistische Art der Auffassung erwies sich für diesen Zweck, wo stärkste Stilisierung am Platze ist, wohl geeignet. Sie stellt, in solcher Weise erfaßt, den Zusammenhang zwischen dem Empfinden der Gegenwart und dem der ehrwürdigen Vorzeit her. Alles andere auf gleichem Gebiete Geleistete trat, so tüchtig es in seiner Weise war, hiergegen zurück. Doering

DIE KÖLNER TAGUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST

Die am 26.—28. Sept. 1921 in Köln veranstaltete Tagung für christliche Kunst war die Nachfolgerin der 1920 in Würzburg abgehaltenen, die zweite also, die ins Werk gesetzt worden ist. Während die erste nur schwache Beteiligung aufwies, hatten sich in Köln sehr zahlreiche Besucher eingefunden. An dem Begrüßungsabend nahm auch S. Eminenz der Herr Kardinal und Erzbischof v. Schulte teil. — Am ersten Versammlungstage sprach der Hochwürdigste Herr Abt von Maria Laach, Dr. Ildefons Herwegen, über »Die Innenwelt des christlichen Künstlers«. Die Kunst ist Seelensprache, ist die Fähigkeit, ein inneres Erlebnis wahrnehmbar zu machen. Das innere Erleben ist das Wesen des Kunstwerkes, vor allem natürlich in der christlichen Kunst. Welche Anforderungen stellt nun die christliche Kunst an das Innenleben des Künstlers? Ihre Anfänge erlebte sie in den Katakomben; sie war gläubig, demütig,

heilig wie die Künstler. Ein neuer Geist schuf damals eine neue Kunst. Im Gegensatze zur Antike stellte diese den Inhalt über die Form, suchte ihre Aufgabe in geistiger Anregung, beschäftigte sich nicht mit vielen Gegenständen, aber mit solchen, die von Tiefsinn erfüllt waren. Sie erzeugte Ideenbilder. Die Künstler, deren Schaffen in engem Verhältnisse zum Kultleben der christlichen Gemeinde stand, aus ihrem Geiste hervorging, ohne doch die eigene Individualität aufzugeben, lieferten unter dem Einflusse antiken Formgefühles eine wirkliche Ausdruckskunst. Das Alltagsleben, die Ereignisse der Wirklichkeit, selbst die schwersten, die Christenverfolgungen, blieben ausgeschlossen, nur Übernatürliches ward anerkannt. Der Fortschritt der Kunst hing ab von dem des Glaubenslebens. Mit der Befreiung der Kirche fand auch die Kunst ihre Freiheit. Ravenna bietet nach Ansicht des Redners hierfür die leuchtendsten Beispiele, bedeutet ihm den Höhepunkt der christlichen Kunst, ihre größte Reinheit, die sie unter dem Einflusse der wechselnden Weltverhältnisse später nicht wieder erreicht habe. Erst der Düsseldorfer Nazarenismus und die Beuroner Kunst hätten es verstanden, sich von Nebengedanken zu befreien. Die heute eingetretene ernste Krisis kann nicht durch Stilfragen, sondern nur aus der Seele des christlichen Künstlers gelöst werden. Er muß lernen wie jeder andere, aber zugleich muß er, ohne deshalb Theologe zu sein, der christlich-katholischen Geisteswelt angehören. Künstlerseelsorge an den Akademien ist wünschenswert, wird auch von den Künstlern selbst gewünscht. Die christliche Kunst muß aber auch eine Gemeinschaftskunst sein. Die Liturgie ist es, die dem Glaubensleben in der christlichen Gemeinschaft objektive Form verleiht, sie ist es auch, die dem Künstler einen reichen Schatz von Motiven zu spenden vermag, weil sie selbst das größte Kunstwerk der Kirche ist. Die neu erwachende Religiosität gibt dem Künstler die Möglichkeit, auf dem Gemeinschaftsgefühl sein Schaffen neu aufzubauen, seine Stoffe aus ihm sich zu holen. Alles, was er schafft, muß er im Ewigkeitslicht anschauen, Unabhängigkeit, innere Sicherheit erwerben, die stärker sein muß als der Wellengang der Zeitereignisse. Die objektive Form muß hinter dem Logos zurücktreten. Nur so kann sich ein neuer christlicher Kunststil entwickeln. Inmitten des heutigen Pessimismus winkt dem christlichen Künstler eine große Mission: ein Apostel des Glückes zu sein, ein Miterlöser der Gemeinde, der er eine höhere Welt zeigt. — Über »Religiöse Hauskunst« verbreitete sich Prof. Dr. Huppertz-Köln-Düsseldorf. Er hat das Thema schon auf der Würzburger Tagung angeschnitten und stellt fest, es auch diesmal nicht voll erledigen zu können. Der religiösen Hauskunst wohnt eine seelsorgerische Bedeutung inne. Es ist eine vor allen wichtige Aufgabe, religiöse Kunstwerke dort einzuführen, wo noch keine sind, also vorzugsweise bei Wohlhabenden und Gebildeten. Besitzen solche dennoch dergleichen, so pflegen sie diese zumeist geschmacklosen Dinge aus ihren Besuchsräumen fernzuhalten, teils um nicht mittels ihrer ein Bekenntnis zum Christentum abzulegen, teils der künstlerischen Wertlosigkeit halber. Die Mehrheit aller solcher Werke ist Schundware, schlechte Kruzifixe oder Heiligenfiguren, von pietätlosen, gewinnsüchtigen Firmen in den Handel gebracht. Die Schuld hieran trägt das neuzeitliche, der Vergangenheit unbekannte industrielle Wesen mit seiner schematischen Massenproduktion, seinen »christlichen Kunstanstalten«, die an nichts denken als an das Geschäft. Ihre geschmacklosen Erzeugnisse finden den Weg auch in die Kirche, massenhaft in die Wallfahrtsorte usw. Dem Publikum aber ist alles recht, was billig ist, ohne daß es an die Unwürdigkeit denkt, die in dem Feilschen um religiöse Gegenstände liegt. Der Vorwurf wird dadurch gemildert, daß der Geschmack des Publikums nicht genügend gebildet ist; daß die Theologen zur christlichen Kunst immer noch mehr erzogen werden müssen; daß an geeigneten Künstlern Mangel herrscht; daß die Kunstgeschäfte nicht Opferwilligkeit genug besitzen; auch daß die Presse den Kitsch anzeigt und anpreist. Was die Darstellungen der religiösen Hauskunst betrifft, so ist die wichtigste von allen der gekreuzigte Heiland, der nirgend fehlen sollte. An zweiter Stelle kommt die hl. Jungfrau in Betracht, an dritter dann beliebige Heiligengestalten. Im ganzen gelte der Grundsatz: non multa sed multum. Künstlerische Beschaffenheit aller ist Bedingung. Das Material braucht nicht kostbar zu sein; die modernen mechanischen Vervielfältigungen in Papier oder Gips bieten trotzdem sehr Gutes. Kostbare Stoffe sind jetzt den meisten ohnehin unerschwinglich. Art und Inhalt der Darstellung darf bescheidener für das einfache Volk, höheren Grades für die Gebildeten sein. Sehr schwierig ist die Frage nach der Hebung des Wertes der Devotionalien. Die Hauptsache ist, daß nur solche Werke zur Vervielfältigung gelangen, die nach ihrer Form und ihrem religiösen Inhalte zu keinen Einwänden Anlaß geben. Derlei Werke müssen alsdann der Öffentlichkeit bei Vorträgen, in Ausstellungen und dergleichen vorgeführt und begreiflich gemacht werden. Der Redner machte den Vorschlag, mit der nächsten Tagung eine Ausstellung religiöser Hauskunst und Devotionalien, begründet auf das System von Beispiel und Gegenbeispiel, zu veranstalten, eine Modellmustermesse als Grundlage für Wanderausstellungen. Außerdem drang er darauf, daß dieser Gegenstand auf allen künftigen Tagungen wiederum zur Sprache gebracht werden solle. Bei der Besprechung des Vortrages stellte P. Treves O. F. M.-Essen fest, daß das Volk besonders für Plastik Vorliebe besitze, und daß gerade diese die wertlosesten Erzeugnisse aufweise. Um bessere Kunst in die Häuser zu schaffen, empfahl er, sie durch Verlosung in den Vereinen in Mode zu bringen. — Über das Thema »Der Pfarrer als kirchlicher Denkmalpfleger« sprach Architekt B. d. A. Robert B. Witte-Dresden. Er begann mit einem kurzen Überblick über die Geschichte der modernen Denkmalpflege, würdigte die Bedeutung der seit 1900 veranstalteten Denkmalpflegetagungen, erklärte den Unterschied der hauptsächlich durch Tornow vertretenen rein historischen Richtung gegen die moderne, der lebendigen Kunst geneigte, deren Hauptvertreter C. Gurlitt sei, und suchte nach einem zwischen beiden Gegensätzen vermittelnden Standpunkte, wobei er mit Recht betonte, daß es in der kirchlichen Kunst auf bestimmte Stilformen nicht ankomme. Er berichtete weiter über die hessischen, oldenburgischen und sonstigen Gesetze und Verordnungen des Denkmalschutzes und kam zu dem Ergebnisse, den besten Schutz verbürge das Gefühl des Volkes. Seinem eigentlichen Thema näher tretend sprach der Redner alsdann über den kirchlichen Denkmalschutz, der, aus uralten Zeiten stammend, auch jetzt schon den jungen Priestern zur Gewissenspflicht gemacht wird, und der im corpus juris canonici seine bestimmte Formulierung

erlangt hat. Auf den großen Kirchengesetzen beruhen die Vorschriften der einzelnen Diözesen. Dennoch ist bei der Geistlichkeit der Begriff von Denkmalpflege noch immer sehr unklar. Von großer Wichtigkeit sind daher die u. a. in Bayern und Österreich veranstalteten Kurse. Es folgte eine Würdigung der Diözesanmuseen und ein mehr allgemein gehaltener Aufruf zur Erhaltung der kirchlichen Denkmäler, ausgehend in dem Wunsche, daß die Denkmalpflege zum Hilfsmittel der Seelsorge werde. Bei der Besprechung des Vortrages beklagte Prof. Dr. Sauer-Freiburg i. B., daß die Geistlichen sich von den Denkmalpflegetagungen zumeist fernhalten, und daß die kirchlichen Behörden sich daselbst nicht offiziell vertreten lassen. Die Kurse neigen (was auch von anderer Seite mit Recht betont wurde) zu sehr ins Allgemeine, Ästhetische. Die Tradition ist vor allem zu erhalten, betreffs des Stiles wünscht er historische Behandlung von Fall zu Fall.

Den ersten Vortrag des zweiten Tages hielt Museumsdirektor Dr. Witte-Köln über das schon in Würzburg ins Auge gefaßte Thema „Kirche und moderne Kunst". Der Vortrag berührte viele Dinge in lebhaftem Wechsel. Früher habe es eine Kunst als Bestandteil einer einheitlichen Kultur gegeben, heute hätte die allgemeine Zersplitterung, auch der Kunsthandel dafür gesorgt, daß wir keine große künstlerische Gemeinschaft mehr besitzen. Schuld daran trage wesentlich auch die deduktive Kunstforschung, während doch nur die Induktion dazu führen könne, uns die Kunst zugänglich zu machen. Vor allem die religiöse. Die Lehre der Kirche hat sich nicht geändert, nur ihr Antlitz. Im katholischen Geistesleben also ist die große Gemeinschaft noch immer vorhanden und verlangt nach Gestaltung. Soll die Kunst in diesem immer neuen Geistesleben verankert sein, so kann sie sich nicht mit erborgten historischen Formen begnügen. Religiös aber müssen die Künstler sein, sonst hat ihre Kunst keine Basis. Der Geist dieser Kunst also muß der religiösen Idee entstammen, über die Form ist der Künstler Herr. Verständlichkeit ist notwendig zur wahren Wirkung. Die Kunst soll Probleme lösen, nicht an das Volk herantragen, sie soll keine bloße Ich-Kunst, kein Monolog, sondern Gemeinschaftskunst sein. Sie soll als echt liturgisch-dogmatisch auch nicht, wie es jetzt so oft geschieht, an den Motiven des alten Kanons rütteln. Der reine Subjektivismus führt zu den Irrwegen der Theosophen, zur haltlosen Mystik. Immer neue Ausdruckskunst aber, die frei ist von aller Selbstüberhebung, demütig und gläubig, ihr kann die Kirche freundlich und förderlich gegenüberstehen. Dem Beschauer aber gebührt es, in die geistige Welt des Künstlers einzudringen. Die Leiter des Volkes sollen sich an dem schlechten Zustande der Kunst nicht mitschuldig machen, indem sie es unterlassen, den einen Weg der katholisch religiösen Kultur einzuschlagen, der allein zur einheitlichen Gestaltung des Lebens führt. Wir sollen die neuen Triebe nicht ersticken, sondern begrüßen als Frühlingsboten. Worauf beruht die Kunst? Nicht auf der Natur allein, denn sie ist nicht die Heimat der Seele. Auch nicht auf der Steigerung der Natur über sich selbst hinaus. Die Naturform ist Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck, am wenigsten in der christlichen Kunst. So war es schon im frühen Mittelalter. Wir müssen das Werden fordern, unbekümmert um alle Ablehnungen. Die katholische Kirche mit ihrer innerlichen Art darf nicht auf äußerliche Schönheit sehen. Aber freilich darf der Künstler Freiheit nicht mit Willkür verwechseln. Die Kunst ist sozial, daher muß sie sich an gesunde, vernünftige Anschauungen halten. Dieser Kunst aber gegenüber muß der Streit um die Formen verstummen, der Lärm der Kunstkritiker ein Ende haben. Denn sie ist vom Geiste Gottes. — In klarer Objektivität behandelte dasselbe Thema der Mitberichterstatter P. Remigius Boving O. F. M.-Bonn. Die moderne Kunst besitzt keine Einheitlichkeit, ist kein Gesamtkunstwerk, sondern die Summe der Kunstrichtungen der Gegenwart. Die Kirche hat für die profane Kunst keine besonderen Vorschriften erlassen. Sie beschränkt sich auf die kirchliche Kunst, für die teils positive, teils negative Bestimmungen, neuestens im Corpus juris canonici getroffen sind, und auf deren Befolgung sie von jeher und bis zum heutigen Tage mit Strenge hält[1]). Aber sie errichtet keine Klippen für die Kunst, sondern zeigt ihr den rechten Weg. Sie verlangt künstlerischen Wert, der durch die Form bedingt ist. Streben wir auch mehr nach Inhaltswerten, denn nach der Form, so können wir doch die Formzertrümmerung des Expressionismus nicht mitmachen, nicht eine Feindschaft gegen die Natur haben, die oft über die kirchlichen Anforderungen hinausgeht. Denn alles Sichtbare ist Gottes Zeichen. Wir sollen nur das Triebleben in Zügel halten. Der Künstler kann auch die Naturformen nicht entbehren. Der Redner gab Beispiele aus dem Schaffen größter Ausdruckskünstler, Fra Angelico, Michelangelo, aus der großartigen Harmonie der Beuroner Kunst. Formfeindliche Kunst ist für die Kirche nicht zu brauchen. Die Welt der Dogmatik ist auch die Welt der Schönheit. Das Verhältnis des christlichen Künstlers zur Gemeinschaft der Kunst ist ein altruistisches. Je mehr er seine eigene Person zurücktreten läßt, um so gewisser beeinflußt er die Zukunft. Er soll verständlich sein, ein Evangelist der Armen und Unmündigen, wahrheitsgetreu, ergeben den Dogmen und der Offenbarung. Die Zukunft der christlichen Kunst hängt von der Seelenverfassung des christlichen Künstlers ab. Aus dem Geiste wird sie geboren, aus gotterfüllter Seele, ein Herold des Ewigen, eine klassische ars sacra durch „formgewordenen Inhalt und gehaltvolle Form".

* * *

Mit der Tagung verbunden war eine in den Räumen des Schnütgen-Museums veranstaltete Ausstellung alter und neuer christlicher Kunst. Wir müssen uns kurz über sie fassen. Von Gegenständen älterer Zeiten herausgegriffen sei: der an heutige expressionistische Art erinnernde Kruzifixus von Andernach; eine marmorne romanische Madonna von strenger Stilisierung und fast orientalischem Typ; eine schöne Kölner Madonna um 1350; ein prachtvoller getriebener gotischer Reliquienschrein von schönster Architektur; eine stark stilisierte, durch herrliche Köpfe ausgezeichnete Kreuzigungsgruppe eines Meisters der Moselgegend; ein gemalter dreiteiliger Altaraufsatz von Barthel Bruyn; kostbarste Stücke aus dem Domschatze; Miniaturen; Glasmalereien; eine Monstranz aus Bensberg, Augsburger Arbeit des 17. Jahrhunderts; barocke Büsten aus Kölner Kirchen usw. Auch von modernen Arbeiten können nur wenige erwähnt werden. So mehrere Entwürfe für recht malerische

---

[1]) Die Bestimmungen haben wir zusammengestellt im Aufsatz: „Die kirchliche Kunst im Gesetzbuche der Kirche" im 16. Jahrg. 1919/20, S. 220 ff. D. Red.

bodenständige Dorfkirchen; ein Kriegsgedächtnisaltar von Böll und Neuhaus, einfach und gut dekorativ, geschmückt mit einer von kleinen Engeln verehrten Madonna. Diese Darstellungen, wie die meisten übrigen figürlichen, wiesen stark den Einfluß des heutigen Expressionismus auf. Das galt besonders auch von Glasmalereien und Mosaiken.

Doering

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1921

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (GREIFSWALD-ELDENA)

Sonderausstellungen sind immer dankens- und wünschenswert, auch wenn sie, wie die Gedächtnis-Ausstellung Max Klinger im Hauptsaal der »Großen«, nur Bekanntes zusammenstellen. Auch über des Meisters vielberufenen »Christus im Olymp« (aus Wien) ist nichts Neueres zu sagen, als etwa, daß er trotz der etwas »klassischen« Gesichter doch Großes und Vornehmes enthält. Im übrigen wiegt hier Plastik vor. Aber die vorgeführten Radierungen erleichtern doch die Meinung, daß Klinger seine Hauptstärke, seine hauptsächliche Anschauungsweise in der Graphik gehabt habe. — Die leiblichen Züge des Künstlers sind in einer Büste usw. des Leipzigers J. Hartmann eindringlich wiedergegeben (wohl desselben, von dem das Schumann-Denkmal in Zwickau stammt).

Weiter nach vorwärts in kunstbefruchtender Arbeitsweise weist eine andere Sonderausstellung: »Künstlerische Arbeiten der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Berlin, ausgeführt unter Verwendung verschiedener neuer Techniken«. Längst hatte man sich dort erfolgreich bemüht, dem Porzellan auch solche Farben zu geben, die vorher dem hochgradigen Feuerbrand nicht standgehalten hatten (Rot u.a.). Jetzt bekommen wir zwar keine Erläuterungen, spüren aber doch an den intensiven Farben, wie viel da geleistet wird; und man tut um so mehr gut, auf diese Fortschritte zu achten, als derzeit die deutsche Porzellantechnik auf neuen Wegen ist, um den Brand ihrer Masse mit herabgesetztem Hitzegrad zu erzielen. Die meisten ausgestellten Stücke sind Vervielfältigungen mittels Gipsformen; darunter ein anscheinend ins Grab gelegter Christus, von einem Engel gestützt; ohne Ursprungsangabe, wahrscheinlich aus älterer Zeit. Neben solchen Stücken kommen auch Einzelstücke, die ohne Verwendung von Gipsformen angefertigt sind. Künstlerisch interessiert wohl am meisten, daß es dem Direktor der Berliner Anstalt, Th. Schmuz-Baudisz, gelungen ist, mehrfarbig getönte Radierungen, und zwar ohne Hilfe des Pinsels, auf Porzellanplatten zu drucken. Sie zeigen ebensolche weichduftige Farben, wie wir sie bereits aus Gemälden des Genannten kennen und diesmal auch in einem Stück aus den Gemäldeleistungen der Älteren (»Der Dom«) wiederfinden.

Eine dritte Sonderausstellung: »Theaterfigurinen und Szenenbilder«, scheint für allgemeinere Interessen weniger zu bieten, so daß wir Näheres den Angehörigen dieses Gebietes überlassen können. —

Vier Hauptgruppen setzen die 1921er Ausstellung zusammen: Die Älteren (Verein Berliner Künstler), die Jüngeren (Freie Secession), die Jüngsten (Novembergruppe) und der Bund Deutscher Architekten. In der Hauptsache zeigt sich nur bei diesem zum Teil eine neuartige Eigensprache.

Das Wiederholen des Schondagewesenen fällt begreiflicherweise am meisten beim V. B. K. auf, einschließlich der religiösen Kunst, die von ihm wenigstens einigermaßen gepflegt wird, während sie sonst diesmal fast ganz wegfällt. Das Vertrauen, mit dem wir (Jahrgang XVII, Heft 9/10) Paul Plontke begrüßt haben, wird nun reichlich gerechtfertigt. Es lebt viel innige Freudigkeit in seinen Marienbildern u. dgl. (mit Kind und Johannes; auf der Wolke; Christophorus u. a.). Eine Landschaft mit Flucht nach Ägypten zeigt sowohl impressionistischen wie expressionistischen Einschlag. Die Farben sind etwas gebrochen, doch nicht so verbraunt und vergraut wie bei W. Blanke. Auch dessen Mariendarstellungen usw. begrüßt man gern wieder, obwohl sie nachgerade einförmig werden, muß sich nur eben in seinen etwas gedrückten Ernst hineinfinden. Ein Hintergrund von blauer und anderen Farben und von felsenartiger Form hebt seine Pietà hervor. Seine Gefangennahme Christi dürfte anderes von ihm überragen. Aber auch eine Heilige Anna, ein Johannes, ein Sebastian fügen sich in des Künstlers Darstellungsweise ein. — Eine »Proletarische Madonna« (die jedoch nicht einmal so recht proletarisch ist) bringt R. Koch-Zeuthen; manches Innige steckt in dem Bilde von H. Looschen »Im Stall zu Bethlehem«, allerdings mehr noch mit Interesse an Klecksformen; und E. Pfannschmidt betätigt seine wohlbekannte Art diesmal günstig in einem Kaseingemälde »Mutter mit Kind«. — Die Vorliebe der Berliner Maler für Kirchenarchitekturen bewährt sich abermals. Voran steht Lübeck (von E. Kolbe und W. Wilke); daneben kommen die Breslauer Minoritenkirche (M. Baumann), eine Schwarzwälder Dorfkirche (Fr. Genutat), eine Rhönkirche (O. Westphal), dann eine Wallfahrtskirche (E. Doepler d. J.) und ein Interieur mit wirkungsvollen Glasgemälden (A. Jahn).

Auch Kompositionen, Phantasien u. dgl. kommen größtenteils in gewohnter Weise. Eigenartig tritt E. Deventer hervor, wenigstens durch die Intensität des Farbenlichtes, das besonders (in Gelb, Rot usw.) ein Bild kennzeichnet, betitelt: »Aus dunklem Erdensein — vorbei an goldnen Jugendträumen — ins lichte Jenseits«. — Nennung verdienen u. a. noch: P. Harnisch »Das Geisterschiff«, A. Harten »Opferfeuer«, S. Lucius, »Das Licht in der Finsternis«. Mit den »Beladenen« von W. Krain lassen sich aus der Secession »Die Irrenden« von F. Meseck nahe vergleichen; jener ist bündiger, bestimmter in den Formen, dieser problematischer und vereinfachter in der Gesamtgestaltung. Geruhsamer als anderes sind ein »Frühlingsengel« von Adele v. Finck und »Die Alten im Schifferhause« von O. Roloff. Das Zweimenschen-Thema behandelt R. Kohtz als »Adam und Eva«, das Mutterthema A. Schlubeck in einem Bildnis.

In Landschaften wird mannigfache Stimmung entfaltet: »Aus den Karpathen« nennt Fr. Becker-Tempelburg sein von einem Kreuz betontes Bild. »Morgenstunde« nennt W. Brandes sein Bild mit pflügendem Bauer. Eine Stimmungslandschaft von W. Geissler heißt: »Masserberg, Kirche«; eine von Fr. Müller-Münster: »Das Gebirge«; ein sonnenstrahlender »Sonntag«, ein »Morgen« u. a. sind von A. Otto. Auch H. Hendrich und L. Dettmann stellen sich ein: jener mit einem Bild »Der Gralssee (Morgenstimmung)«,

dieser mit fast einem Halbhundert, worunter neben wenigen Kriegserinnerungen zahlreiche Landschaften sind, samt Tierbildern, zum Teil mit sezessionistischer Farbengebung, und mit einem groteskformigen Bild »Die Welle«; hervorragend: »Gottesdienst im Dom«.

Den Titel »Deutsches Land« führen ein Gemälde von Th. Elfert und eines von M. Köcke. In der Bestimmtheit und zugleich Innigkeit, die diesen Bildern eigen sind, nähern sich ihnen: »Abend im Spreewald« von B. Genzmer, »Fränkische Stadt« von Fr. Geyer, »Hafen von Wismar« von G. Graf, »Aussicht« von L. H. Jülich, »An der Havel« und eine Riesengebirgs-Morgenstimmung von H. Kuron, »Abend (Harz)« von H. Lessing, »Fränkische Landschaft« von Cl. Sperling, »Vorfrühling am märkischen See« von O. Thiele. Am günstigsten tritt in dieser Gruppe H. Hartig hervor, mit seinem bunten »Alt-Stettin«, seinem »Pommerschen Städtchen« usw.

In Alpinem regt uns wieder A. Schlabitz zu einem gemütlichen Grüß Gott! an; W. ter Hell kommt diesmal besonders tirolerisch; und am meisten packt uns G. Gisevius, z. B. mit einem »Spätherbstmorgen im Hochgebirge (Motiv aus dem Zugspitzkar)«. — Eine eindrucksvolle Meeresnachtstimmung bringt O. Lämmerhirt: »In südlichen Breiten«. — Im übrigen erscheint noch manches Farbenbunte, wie z. B. »Mühlenwehr« von C. Langhammer und manches Weichfarbige, wie z. B. »Schloß Stolberg im Harz« von M. Schlichting.

Neben Historischem u. dgl. wie »Hagar« von M. Rabes und »Parzival« von C. M. Rebel kommt das Bildnis mit Landschaft verbunden bei W. Fahrenbruch. Sonst ist es wenig vertreten: in einer Gruppe (Musik und Tanz) von O. Heichert, am eindringlichsten wohl von M. Coschell und von E. Heilemann; »Der Expressionist« von diesem ist eine sinnige Huldigung an den neuen Kunstzug, die dessen Kern: die Verwandlung des Objektiven in ein sehr subjektives Eigengebilde des Künstlers, anschaulich kennzeichnet. (Forts. folgt)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Als Juroren für das Jahr 1922 sind folgende Künstler gewählt: die Architekten Prof. Robert Graschberger und Prof. Hans Schurr; die Bildhauer Hans Hemmesdorfer und Georg Wallisch; die Maler Albert Figel und Hans Huber-Sulzemoos. Ferner gehören der Jury dieses Jahres an die geistlichen Kunstfreunde Dr. Franz Baier und Hauptkonservator Mgr. Dr. Richard Hoffmann.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Am 9. Februar traf das Preisgericht die Entscheidung über die anläßlich des Wettbewerbes zur Erlangung von Entwürfen für ein Plakat eingelaufenen Arbeiten. Das Plakat ist für die Ausstellung für christliche Kunst bestimnt, die im kommenden Sommer zu München stattfinden wird und als Jubiläumsausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst gedacht ist. Entsprechend dem Ausschreiben wurden vier Preise verteilt. Den 1. Preis erzielte der Entwurf »Christus« von Kunstmaler Otto Hämmerle (München-Solln), den 2. Preis erhielt der Entwurf »Religiös« des Bildhauers Georg Lang (Oberammergau), der 3. und 4. Preis wurde den Entwürfen »Symbol II« und »Glaube II« von Kunstmaler Albert Figel zuerkannt. — Die Entwürfe wurden bei freiem Eintritt im Ausstellungsraum der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München, Karlstr. 6, vom 11. bis 18. Februar einschließlich ausgestellt.

Vortragsabende in München. In Nr. 7/8 des vor. Jg. berichteten wir über den ersten Vortragsabend der Diözesangruppe München der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, der am 9. März v. Js. in der Tonhalle stattfand. Inzwischen folgten ebendort zwei weitere Veranstaltungen dieser Art. Am 19. Dezember sprach Herr Dr. Franz Joseph Baier in einem zweiteiligen Vortrag über Dante als Mensch und Künstler und über Illustrationen zur Göttlichen Komödie. Dem Vortrag ging eine Orgelkomposition »Invokation« (Dante, Paradies, I. Gesang) von Musikdirektor Joseph Schmid voraus, Hofrat Richard Stury rezitierte drei Gesänge aus der Göttlichen Komödie. Den Schluß bildete die Dante-Fantasie-Sonate von Franz Liszt, vorgetragen von Hofpianist Professor Ernst Riemann. — Der Abend des 12. Januar 1922 war dem Thema: »Der hl. Franziskus in der Kunst« gewidmet, das Dr. P. Erhard Schlund O. F. M. behandelte. Im ersten Teile entwarf der Redner ein anschauliches Bild der geistigen Eigenart und Bedeutung des Heiligen von Assisi und im zweiten Teile kennzeichnete er eine lange Reihe in Lichtbildern vorgeführter Franziskusdarstellungen nach der Richtung ihres geistig-religiösen Gehaltes und ihrer inneren Erfassung des Heiligen. Auch diesmal wurde religiöse Musik beigezogen. Zur Einleitung trug Herr Chordirektor Dr. Alfons Singer ein Orgelwerk von J. S. Bach vor. Es folgte ein Männerchor »Franziskuslied« von Joseph Deschermeier, ferner der Gesang »Der hl. Franziskus« (Dichtung von J. H. v. Wessenberg) von C. Loewe, vorgetragen von Herrn Wilhelm Lipp (am Klavier Herr Dr. Alfons Singer). Nach dem Lichtbilder-Vortrag führte der freiwillige Kirchenchor von St. Joseph das Sonnenlied aus dem Edgar Tinelschen Oratorium »Franziskus« vor (Tenorsolo: Herr Max Oßwald). — Auch diese Vorträge und die Diapositive dazu werden ausgeliehen, was die Leitungen der Diözesangruppe begrüßen dürften.

Bonn. — Im November richtete Professor Dr. Neuß eine sehr lehrreiche Ausstellung in der Aula des Collegium Leoninum zu Bonn ein. Sie bot einen Einblick in die Technik der Glasmalerei und des Mosaiks und gleichzeitig einen Überblick über die geschichtliche Entwicklung dieser beiden für die christliche Kunst wichtigen Kunstzweige. Die verdienstliche Ausstellung bezweckte die Förderung des Kunstverständnisses der Studierenden der Theologie, wurde aber dann auch weiteren Kreisen unter Führung des Professors Neuß bzw. einer Stellvertretung zugänglich gemacht. U. a. war eine Anzahl Kopien bedeutender mittelalterlicher Glasfenster aus der Glasmalerei von Dr. Oidtmann in Linnich in der Größe und genauen Wiedergabe der Originale ausgestellt. Wie die Abteilung für Glasmalerei ging auch jene für Mosaik von der Veranschaulichung der Technik aus. Die Firma Bayer & Söhne in Köln-Bayenthal stellte Kopien nach Originalen in Ravenna und San Marco in Venedig aus. Auch moderne Proben wurden gezeigt.

Die Christl. Kunst-Sektion der Mar. Studentenkongregation zu Bamberg hat im vergangenen Wintertrimester eine rege Tätigkeit ent-

faltet. Außer dem schon in der letzten Nummer erwähnten Schleibnerabend wurden vier Christl. Kunst-Versammlungen abgehalten. Am 2. Oktober hielt Georg Nickl (9. Kl.) einen von reichem Bildermaterial unterstützten Vortrag über Matthäus Schiestl und seine beiden Brüder Heinz und Rudolf. Am 19. Oktober beehrte gelegentlich seines Aufenthaltes in Bamberg bei der Generalversammlung der Gesellschaft für christliche Kunst Professor Georg Busch die Sektion mit seinem Besuche; mit größter Aufmerksamkeit und sichtlicher Begeisterung lauschten alle seinen sehr interessanten Ausführungen über die Christl. Kunst-Bewegung der Gegenwart und über sein eigenes künstlerisches Schaffen. Am 20. November fand ein Vortrag über Gebhard Fugel und am 20. Dezember einer über Fritz Kunz statt, beide gehalten vom Sektionsleiter Karl Diener (9. Kl.). Die Kunsthandlung Metzner lieh in dankenswerter Weise der Sektion für jede Versammlung eine Anzahl großer Kunstblätter zur Illustration der Vorträge. Die Mitgliederzahl ist von 62 schon auf 75 gestiegen; auch viele Nichtmitglieder nehmen an den Veranstaltungen der Sektion teil und bekunden ein lebhaftes Interesse für die christliche Kunst. Zu Weihnachten sandte Prof. Kaspar Schleibner, ein Landsmann der Bamberger, der Christl. Kunst-Sektion ein herrliches Geschenk, bestehend aus zehn prachtvollen, mit freundlichen Widmungen versehenen Reproduktionen seiner Werke, teilweise von stattlicher Größe. Für das neue Schuljahrdrittel sind fünf Vorträge und verschiedene Führungen geplant. Der Wahlspruch der Christl. Kunst-Sektion lautet: Vivat ars christiana,
Pereant foeda et vana! Karl Diener

Ausgrabung einer Martyrbasilika in Spalato. Auf jugoslawische Einladung hin beginnt eine dänische Ausgrabungsexpedition im März 1922 ihre Arbeit in Spalato; es soll dabei eine Martyrbasilika aus dem 5. Jahrhundert n. Chr. die bald nach 700 bereits zerstört worden ist und seitdem unberührt blieb, freigelegt werden. Leiter des Unternehmens ist Dr. Johannes Bröndsted, der Urenkel des bekannten Archäologen P. O. Bröndsted, der mit Cockerell seinerzeit den Parthenon untersuchte; ihn begleitet der Archäologe Fr. Weilbach, der früher schon in Spalato geforscht hat, und der Architekt Ejnar Dyggoe (Kopenhagen) als baukundiger Archäologe, der außerdem noch einige neugefundene Bauteile des Diokletianspalastes vermessen soll. Die zu erwartenden Ergebnisse sollen als Fortsetzung der »Forschungen in Salona«, herausgegeben vom Österreich.-Archäol. Institut, veröffentlicht werden. Die Kosten der auf ca. 3 Monate berechneten Expedition trägt der dänische Kulturfonds (»Rask Örstedfondet«). Dr. Gehrig

Mannheim. — Der bekannte Kunstgelehrte und fruchtbare Schriftsteller Prof. Dr. Jos. Aug. Beringer feierte im Januar ds. Jahres seinen 60. Geburtstag. Beringer ist ein vortrefflicher Kenner der Malerei — besonders auch der religiösen — des 18. und 19. Jahrhunderts. Einer Reihe bedeutender Meister wie Thoma, Lugo, Steinhausen u. a. hat er Publikationen gewidmet. Verdienstlich ist seine zusammenfassende »Badische Malerei im 19. Jahrhundert«. Frühe schon hat er etwa auf die Bedeutung der Kobells hingewiesen. Den Lesern dieser Zeitschrift ist er kein Unbekannter mehr. Dr. Gehrig

Eine moderne Darstellung der neun Engelchöre. Sowohl in der alten als auch in der modernen Kunst findet sich die Darstellung der neun Engelchöre, wie sie durch die Schrift des Dionysius Areopagita festgelegt waren, eigentlich recht selten. Ab und zu begegnet man ihnen in der Gotik Frankreichs. Am bekanntesten sind neben den italienischen Darstellungen (Dom zu Orvieto, Baptisterium in Florenz) vor allem die des Hans Scheuffelin auf dem Altar zu Althausen geworden. In Österreich besitzt nur die Kirche zu den neun Chören der Engel »am Hof« in Wien, ferner der Grazer Dom und die Pfarrkirche zu Thörl in Kärnten solche Darstellungen aus alter Zeit.

Im Sommer des vergangenen Jahres hat die restaurierte Pfarrkirche von Gnas in Mittelsteiermark eine moderne Fassung der neun Engelchöre erhalten. Der weit über Steiermark hinaus bekannte Nazarener Ludwig Kurz-Thurn-Goldenstein hat den Entwurf geschaffen, der dann vom Münchner Maler Jüttner ausgeführt wurde. Die neun Chöre sind auf zwei spitz zulaufende Querstreifen verteilt und zieren zwei gegenüberliegende Wandflächen am Eingang des Presbyteriums. Auf der Evangelienseite beginnt die Reihe mit den »Engeln«, dann folgen die »Kräfte«, »Fürstentümer«, »Throne«, »Cherubim« und »Seraphim«. Auf der anderen Seite die »Erzengel«, »Mächte«, »Gewalten« und wieder »Cherubim« und »Seraphim«. Die Gestalten sind in ganzer Figur, streng im Stil der Nazarener gehalten. Die Charakterisierung der einzelnen Gestalten ist sehr prägnant und klar. Beischriften erhöhen noch die Deutlichkeit. In der Komposition ist der Künstler all den vielen Schwierigkeiten überaus glücklich aus dem Wege gegangen. Er begann auf beiden Blättern mit den Engeln der Erde und stieg dann gleichsam mit ihnen auf bis zum Thron des Allerhöchsten. Besonders geschickt ist die langsame feierliche Bewegung nach aufwärts, die dann auf beiden Bildern durch die aufschwebenden Cherubim zum lebhaft bewegten Rhythmus der »Heilig, heilig, heilig« singenden Seraphim überleitet. Während alle Gestalten in ganzer Figur erscheinen, ließ der Künstler die Seraphim nur zur Hälfte aus den feurigen Wolken sich erheben. Ein breiter überirdischer Lichtstrahl ergißt sich auf beiden Bildern von der Spitze aus hinab und läßt die Farben hell aufglühen. Wäre Jüttner ein wenig mehr in die Details eingegangen, würde die Wirkung auch in der Nähe ebenso stark sein wie von einem entfernteren Standpunkt aus. Schulrat Kurz hat mit diesem Werk eine vorzügliche Lösung der Darstellung dieses Motivs im Geiste der religiösen Romantik gegeben. B. Binder

Kriegerdenkmal für Thalkirchen (München). — Der Veteranen- und Kriegerverein Thalkirchen beabsichtigt, an der Thalkirchner-Kirche ein Kriegerdenkmal anbringen zu lassen, zu dem Architekt Dipl.-Ing. Richard Steidle den Entwurf fertigte.

Architekt Willi Erb (München) und Bildhauer Ludwig Sonnleitner (Würzburg) erhielten den Auftrag, für die Kirche zu Eschenbach ein Denkmal Wolframs von Eschenbach zu fertigen, das noch in diesem Jahre enthüllt werden soll.

In Erkheim errichtete die katholische Kirchengemeinde an der Westseite der Eingangshalle zum Gotteshaus ein Kriegerdenkmal in Form eines Reliefs aus rotem Marmor. Der Entwurf stammt von Architekt David Eberle, die Ausführung von Bildhauer Georg Wallisch, beide in München. Die Einweihung erfolgte am 19. November 1921.

Ein Förderer im Ausland. — P. Petrus Sinzig, O. F. M. in Rio de Janeiro, schreibt uns unterm 2. Januar: »Religiöse, resp. christliche deutsche Kunst suche ich nicht nur in der Presse zu fördern. Ich halte z. B. jeden Monat einen Lichtbildervortrag über irgend ein Gebiet der christlichen Kunst: Kirchen, Altäre, Einzelwerke, Madonnenbilder, alte und neue Künstler, Kriegerdenkmäler der »barbarischen Deutschen« usw. Ich wünsche jedes Heft der »Christlichen Kunst« sofort nach Erscheinen...«

Ettringen (Bz. Koblenz). Nach Entwurf des Architekten P. Ludger Rimklake wurde auf dem Gottesacker ein nur aus einheimischer Basaltlava erbautes Denkmal zur Erinnerung an die Gefallenen der Gemeinde errichtet. Den Mittelpunkt des 9 m langen Gedächtnissteines bildet ein 5 m hoher Obelisk, der das Kreuz mit dem Kruzifixus trägt. Die durch kleinere Obelisken gebildeten 4 Felder tragen die Namen der Gefallenen und Vermißten, die Widmung der Gemeinde und ein Gebet für die Verstorbenen. Der ornamentale Schmuck, ein Eisernes Kreuz und ein Lorbeerkranz, sind aus dem Stein gearbeitet. Die Christusfigur wurde nach dem Modell von Br. Reinhold Teutenberg O. S. B. von Bildhauer Weingart (Magen) ausgeführt.

Mainz. — Im Februar fand in der Hessischen Kunstgewerbeschule eine umfassende Hessische Kunstausstellung statt, die eine Übersicht über das gesamte künstlerische Schaffen in Hessen darstellte.

BÜCHERSCHAU

Dr. Beda Kleinschmidt O. F. M. Die Basilika San Francesco in Assisi. XXVIII und 304 S. in Folio. I. Band. Mit 14 farbigen und 12 Lichtdrucktafeln und 375 Textabbildungen, Berlin 1915. Verlag für Kunstwissenschaft. Preis M. 125.—. (Subskriptionspreis M. 100.—.)

Die Basilika des hl. Franziskus hat bisher zwar eine sehr umfangreiche Literatur, aus der die Arbeiten Thodes und Venturis hervorragen, aber keine erschöpfende wissenschaftliche Behandlung gefunden. In der monumentalen Veröffentlichung des kunstgelehrten Franziskanerpaters ist ihr zum ersten Male eine solche zuteil geworden. Von dem großartigen, Sr. Heiligkeit Papst Benedikt XV. gewidmeten Werke ist 1915 der erste Band erschienen; der zweite soll nach Möglichkeit bald folgen. Die Ausstattung erfüllt die höchsten Ansprüche. Überaus reich ist der Bilderschmuck. Er besteht aus 375 Textabbildungen, 12 Lichtdrucktafeln und 14 Farbendrucken. Die Grundrisse und Schnitte zeichnete Joh. Schoppen, die Wiedergaben von Wand- und Glasmalereien sind nach Kopien von Dominicus Hahnel angefertigt. — Die Arbeit darf als Musterbeispiel einer im größten Stile gehaltenen kunstwissenschaftlichen Monographie anerkannt werden. Des Bearbeiters Fleiß und Gewissenhaftigkeit hat nichts übersehen und doch trotz aller mühsamen Einzelarbeit den großen Zug nicht aus den Augen verloren. Mit äußerster Sorgfalt ist das überaus reichliche Material der Handschriften, Urkunden und literarischen Bearbeitungen durchgeprüft. Zu den daraus gewonnenen Ergebnissen gesellen sich die durch das Studium der Basilika und ihrer Kunstschätze erzielten. Der Bau der in ihrer Eigenschaft als Doppelkirche ohne unmittelbares Vorbild dastehenden Basilika wurde gleich nach dem Tode des hl. Franziskus (1226) beschlossen, durch den Frater Elias von Cortona betrieben und wesentlich dadurch gefördert, daß die Basilika 1230 durch Gregor IX. zur Mutterkirche des Ordens erhoben wurde. 1239 war das Bauwerk in der Hauptsache fertig. An die Untersuchungen hierüber schließt Kleinschmidt solche über die Anbauten der Kirche und über die Schicksale der letzteren. Bei der Frage nach dem Baumeister entscheidet er sich, ohne einen Namen festzulegen, betreffs der oberen Kirche für einen von Frankreich beeinflußten Italiener, betreffs der unteren für einen in romanischer Überlieferung wurzelnden Umbrier. In ihrer Eigenschaft als Doppelkirche hat die Basilika wenig Einfluß geübt, um so größeren als gotischer Bau. — An diese Untersuchungen schließen sich solche über den bildhauerischen Schmuck und über die Erzeugnisse der angewandten Kunst. Vor allem diese letztere Gruppe bietet reiches Interesse mit der Beschreibung und zum ersten Male erfolgten farbigen Wiedergabe der Glasmalereien. Die der oberen Kirche gehören dem 13., die der unteren dem 14. Jahrhundert an. Deutscher Einfluß tut sich kund. Genauere Bestimmung der Schulen ist nicht möglich. Vielleicht sind Glasmaler aus Murano beteiligt gewesen. Eine Gruppe für sich bilden die rein italienisch stilisierten Fenster der Schule von Perugia; sie sind erst im 18. Jahrhundert in die Basilika übertragen worden Der Kirchenschatz ist während der französischen Revolution vieler Kostbarkeiten beraubt worden, doch sind trotzdem noch manche mittelalterliche und spätere Werke von großem Werte erhalten geblieben. Der 2. Band des Kleinschmidtschen Werkes wird die Untersuchung und bildliche Wiedergabe der Malereien bringen.

Doering

Österreichische Kunstbücher. Kunst in Tirol. Süddeutsche Kunstbücher. Kunst in Holland. (Österreichische Verlagsgesellschaft Ed. Hölzel & Co. in Wien.)

Österreichische Kunstbücher: Nr. 18. Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte. Von Prof. Dr. Alois Riegl. — Nr. 19. Die Architektur. Zeichnungen der österreichischen Nationalbibliothek. Von Dr. Dagobert Frey. — Nr. 20. Die Salzburger Residenz. Von Dr. Franz Martin. — Nr. 21/22. Mondsee und das Mondseeland. Von Dr. Erich Strohmer. — Nr. 24. Sankt Wolfgang am Abersee. Von dem gleichen Verfasser. — Nr. 25. Das Benediktinerstift Sankt Lambrecht. Von Dr. Othmar Wonisch. — Nr. 28. Die spanische Hofreitschule in Wien. Von Dr. Kurt Frieberger. — Nr. 29. Das Wiener Hofmobilien-Depot. Von Marie Zweig. — Nr. 31. Die Handzeichnungen der Albertina in Wien, Bdch. 1. Von Dr. Anton Reichel.

Kunst in Tirol: Nr. 1. Kitzbühel und Sankt Johann. Von Dr. Josef Garber. — Nr. 2. Aus Kitzbühels Umgebung. Von Dr. Erich Strohmer. — Nr. 3. Rattenberg. Vom gleichen Verfasser. — Nr. 7. Aus Innsbrucks Altstadt. Von Dr. Heinrich Hammer. — Sonderband 1. Die Kirchen Innsbrucks. Von Dr. Josef Weingartner. Dieser Sonderband in Buchform mit 64 Abbildungen auf Kunstdruckpapier.

Süddeutsche Kunstbücher: Nr. 1/2. Die niederbayerischen Donauklöster. Von Dr. Rudolf

Guby. — Nr. 3. Schloß Nymphenburg. Von Adolf Feulner. — Nr. 4. Freudenhain bei Passau und sein Englischer Garten. Von Dr. Rudolf Guby.

Kunst in Holland. Nr. 5 6. Geertgen von Haarlem. Von Dr. Ludwig Baldaß. — Nr. 7. Baumeister Berlage. Von Max Eisler. — Nr. 8. Erasmus von Rotterdam. Von Dr. E. Tietze-Conrat.

Die zuerst erschienenen Bändchen dieser ausgezeichneten Sammlung, die ausschließlich den heimischen österreichischen Kunststätten gewidmet sind, so der Wiener Hofburg, dem Lustschloß Schönbrunn, dem Wiener Belvedere, dem Schlosse Laxenburg usw. haben wir bereits früher anerkennende Worte sagen können, heute sind wir in der Lage, diesem erfreulichen Unternehmen, das unter der geistigen Leitung des verdienstvollen Direktors der Staatlichen Lichtbildstelle in Wien, Dr. Rudolf Guby steht, in erweitertem Maße gedenken zu können. Den österreichischen Kunstbüchern, in Zahl und Umfang ganz bedeutend fortgeschritten, sind nun auch kleine Monographien süddeutscher, holländischer und im Anschluß an die erstgenannten in einer besonderen Reihe die »Tiroler Kunststätten« gefolgt. Von den »Süddeutschen Kunstbüchern«, die ja für uns die nächstliegenden sind, erschienen bis jetzt die oben erwähnten vier Nummern, von denen in Nr. 1/2 die niederbayerischen Donauklöster, Niederaltaich mit seiner ehemaligen Propstei Rinchnach, Osterhofen, Metten von Dr. Richard Guby eine höchst interessante Schilderung erfahren. Nr. 3 gibt aus der Feder Adolf Feulners ein anschauliches kunsthistorisches Bild des bekannten in nächster Nähe Münchens gelegenen Schlosses Nymphenburg, während Nr. 4 in eindrucksvoller Weise das von dem kunstsinnigen Fürstbischof und Kardinal Joseph Grafen Auersberg in den Jahren 1790—92 erbaute prächtige Lustschloß Freudenhain und seinen berühmten Englischen Garten behandelt; auch dieses Bändchen hat Dr. Richard Guby zum Verfasser. In absehbarer Zeit sollen noch eine größere Anzahl süddeutscher besonders bayerischer älterer Kunststätten zur Wiedergabe gelangen, die wohl ebenso wie diese ersterschienenen Bändchen heute schon des regsten Interesses sicher sein dürfen. Die Bändchen der »Kunst in Holland« geben in vorzüglichen Darstellungen ein getreues Bild von dem Schaffen der hervorragendsten niederländischen Meister, so in Bändchen 1/2 »Dordrecht« mit begleitendem Text von G. A. S. Snijder, in Nr. 3 der »Utrechter Psalter«, Text von Dr. E. Tietze-Conrat, in Bändchen 4 der Dom zu Utrecht, Text von Ikonus Dr. C. H. de Jonge, in 5 6 »Geertgen von Haarlem«, Text von Dr. Ludwig Baldaß, 7 »Baumeister Berlage« von Dr. Max Eisler, 8 »Erasmus von Rotterdam«, Text von Dr. E. Tietze-Conrat. Als neueste Serie dieser kunsthistorischen Sammlung erscheint nunmehr auch die »Kunst in Tirol«. Im ersten Bändchen schildert Dr. Josef Gruber die Kunstdenkmäler von »Kitzbühel und Sankt Johann«, im 2. Bändchen diejenigen aus Kitzbühels Umgebung, in Bändchen 3 gibt Dr. Erich Strohmer, der verdiente Forscher eine kunstgeschichtliche Würdigung von Ort und Burg Rattenberg, das einst in der Geschichte Österreichs eine überaus wichtige Rolle spielte. Bändchen 7 führt uns in die Altstadt Innsbrucks mit seinen zahlreichen bemerkenswerten historischen und architektonischen Gebäuden, die Professor Dr. Heinrich Hammer in übersichtlicher Form erläutert. Gleichfalls Innsbruck gewidmet ist der prächtige Sonderband I, betitelt »Die Kirchen Innsbrucks«, der 72 Seiten Text und 64 technisch vorzüglich ausgeführte Abbildungen auf Kunstdruckpapier enthält. Der Verfasser, Dr. Josef Weingartner, gibt in diesem Bande eine eingehende Darstellung der zahlreichen Kirchen der Tiroler Landeshauptstadt, in denen der religiöse Eifer ihrer Fürsten zur Zeit der Gegenreformation, die überschäumende Baulust der Rokokozeit und auch der Neuzeit eine ganze Reihe bedeutender Werke geschaffen haben, die eine fast lückenlose Übersicht über die kirchliche Kunst der Neuzeit gestattet.

Zweifellos sind diese »Kunst-Monographien« der verschiedensten Länder in besonderem Maße dazu geeignet, Lust und Liebe weitester Kreise für ihre Kunststätten zu erwecken und dauernd zu fördern.

R. Riedl

Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen. Von Professor Dr. Hugo Koch in München. — Göttingen 1917, Vandenhoek & Ruprecht. Preis M. 4.80.

Dieses gediegene Buch, zunächst für wissenschaftliche Kreise berechnet, verdient volle Beachtung. Für die Katholiken besteht kein Grund, das Ergebnis der scharfsinnigen Untersuchung mit Mißbehagen aufzunehmen, auch da, wo es sich mit eingewurzelten und liebgewordenen Anschauungen in Widerspruch setzt. Eine abergläubische oder sonstwie die reine Auffassung der Religion trübende Wertung der religiösen Bildwerke verwirft der Katholik mit dem Verfasser. Aber in jener Beiziehung der religiösen Bilder zum Schmuck der Kirchen und zur Anregung der Gläubigen, welcher die alten Kirchenschriftsteller nicht zustimmten, können wir nicht eine Paganisierung des Christentums erblicken. Wenn die römische Kirche, wie es den Anschein hat, in der Bilderfrage gegen die Wünsche des Volkes nachgiebiger war, als der Orient und Spanien, und schon zu einer Zeit Gemälde duldete, in der sie anderwärts noch unmöglich waren, so verdient sie deswegen in den Augen des vorurteilsfreien Kunstfreundes nicht schon den Vorwurf, sie habe, wenn irgendworin, »im Prozeß der Verweltlichung und Paganisierung des Christentums den Primat übernommen« (S. 88). — Mit dem Verfasser ist den Archäologen zu erwägen zu geben, ob sie in der Lage sind, ohne sichere literarische Quellen bei der Datierung der frühchristlichen Kunstwerke zurechtzukommen. Gleich ihm möchten wir uns den Ausspruch von H. Usener zu eigen machen: »Die Denkmäler christlicher Kunst, deren Wichtigkeit man hüben und drüben übertreibt, können einen Wert für die Geschichte erst dann erhalten, wenn durch Tatsachen der Kirchen- und Dogmengeschichte feste Grenzen für sie gesteckt sind.« S. Staudhamer

Rheinischer Heimatkalender 1922. Herausgegeben vom Rheinischen Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz. Schwann, Düsseldorf. M. 18.—.

An diesem sehr geschmackvoll zusammengestellten und schön ausgeführten Abreißkalender werden nicht nur die Rheinländer ihre Freude haben, sondern jeder Deutsche wird gerade in unseren Tagen mit besonderer Innigkeit die Bilder der Natur und Kunst der Rheinlande in sein Herz einschließen, die ihm der Kalender vor Augen führt. Und jeder Beschauer, wenn auch fern vom Rheine lebend, wird an ihnen Anregungen zum rechten Schauen der eigenen Umgebung schöpfen. S. Staudhamer

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1921

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (GREIFSWALD-ELDENA)

(Schluß)

Von dem, was wir in den letzten Jahrzehnten als das Beste der Berliner Künstler hervorgehoben hatten, von ihrer Graphik, sind diesmal spärlichere Proben gekommen, aber immer noch hochwertige. Weniger gilt dies von den Zeichnungen: M. Hönemann zeigt ein Kruzifix, betitelt: »Der Märtyrer«; der verewigte Hans Meyer kommt uns mit einer Bleistiftzeichnung »Skandinavierin« in Erinnerung; eine farbige Zeichnung, in der ein Mädchenkopf den Hintergrund überschneidet: »Alt-Danzig«, bringt Wanda Lehre; Pastelle »Die Wolke« u. a. zeigt Fr. Türcke; Aquarell und Pastell ist ein »Märchenspiel (Erikas Kinder)« von H. Arnold. Das Bedeutendste dieser Gruppe ist der Zyklus von 10 kolorierten Kreidezeichnungen »An meine Mutter« von Sidonie Springer.

Ein anderer bedeutender Zyklus führt uns zu den Steinzeichnungen. Es ist der 2. Zyklus aus dem »Ring des Nibelungen«, nämlich 26 Blätter »Die Walküre«, von Fr. Stassen. Auch das Selbstbildnis von H. Sandkuhl ist eine tüchtige steinzeichnerische Leistung.

Im farblosen Holzschnitt betätigen sich: jener Hönemann mit »Lesende Frau« (an Radierung erinnernd — eine wirkliche Radierung desselben ist »Sommernachtstraum«); Ilse Schütze-Schur mit »Die Zeit« (weibliche Figur in einem Kreis); Paula Staschus-Floess mit »Kinderkreuzzug«. Noch heimischer sind die Frauen im Farbholzschnitt: Gertr. Friedrich »Blütenbaum«, Erna Holleur »Papageientulpen«, Christa v. Lettow-Vorbeck »Der Torweg«, Hel. Masz »Blühende Kastanien«, Joh. Metzner »Kannenpflanzen«.

Die Radierung erscheint als reproduktive von L. Arndt nach »Die Heiligkeit des Rechtes« von M. Koch. Originalradierungen kommen wieder in besonders schöner Weise von O. Protzen, Bäume in der Mark bevorzugend; von W. Blohm »Kieferngruppe«; von L. Heilmann »Waldkantate«; von J. C. Turner usw.; dazu Exlibris von H. Bastanier. Die Kaltnadel wird besonders von P. Herrmann geübt, mit interessanten Lichtkünsten: »Versuchung des Holofernes«, »Der Philosoph und das Leben« u. a. (von demselben auch eine Radierung aus dem Salzkammergut »Trummer See«); außerdem von Hedw. v. Schlieben »Maria« und »Kinderköpfchen« sowie von Elsb. Siemers »Vorm Sommerpavillon«. Eine weiche Farbradierung ist von E. Langkau »Meeresstille«. Die Meisterschaft von H. Wolff zeigt sich nicht nur in Bildnisradierungen (z. B. des Bildhauers St. Cauer in flockigen Formen), sondern auch in dem wohl einzigen Kupferstich dieser Ausstellung, einem weiblichen Akt.

Die Plastik der Berliner Künstler bekommt nun wieder über Kriegsgedanken hinaus mit Friedensthemen zu tun. In jener Gattung haben A. St. Chladek eine schlicht einfache, fast nur typographische »Ehrengedenktafel« und O. Garvens eine gleichfalls schlichte Grabstele gebracht. Sonstige Grabdenkmäler kommen von Fr. Heinemann (für ein junges Mädchen), von O. Wenzel, und ein totentanzartiges Relief von E. Encke. Die Statuette eines betenden Reiters von A. Huszmann heißt »Vor der Schlacht«. Von E. Seger fällt »Der Bildhauer und sein Gedanke« auf. Genre gibt es von E. G. Jaeger »Wandervogel« und von H. Schwindsackl »Zwerg Allwill«. Eine Tänzerin von R. Kaesbach hat einen außerordentlichen Verkaufserfolg erreicht (während sonst diesmal auffallend wenig verkauft ist).

Unter den Porträtplastiken heben sich außer einem männlichen Bildnis jenes Jaeger noch die des verstorbenen H. St. Lerche (Büste Schopenhauer und Statuette Leo XIII., gesenkt sitzend, segnend), sowie eine Gruppe Mutter und Kinder von W. Posoreck hervor; dazu eine in Kunststein (P. Deussen) von E. Korsemann. Derselbe verwendet Muschelkalkstein zu einem Kriegerkopf. In Sandstein ist »Die Nacht« von L. Nick. Ein Majolikarelief als Giebelfeld für ein Säuglingsheim, Schwester mit Kind darstellend, ist von W. Schmarje.

Holzbildkunst erscheint spärlich: von L. Dietz »Labender Trunk«; von H. Möller »Madonna« in altlieblicher Weise; von E. Schmidt-Kestner »Hans im Glück« (welches Thema auch in einem Gemälde von E. Feyerabend kommt).

Medaillen sind von K. Goetz, Medaillen und Plaketten von Paula v. d. Hude, Reliefplaketten von M. Schauss.

* * *

Die Freie Secession setzt ihre Weise mit einigen Annäherungen an die Allerjüngsten etwas mäßig fort. Es wird viel aus der Wirklichkeit abstrahiert und das Abstrahierte dann mehr als bei jenen wieder konkretisiert. Man sehe z. B. »Das Dorf« von H. Abeking oder selbst den eine vereinfachte Landschaft überschneidenden, sehr geometrischen Jüngling des Bildes »Neues Land« von K. Hofer. Mehr als bei den Ältesten und den Jüngsten hat man bei diesen Künstlern häufig den Eindruck einer Kunstspielerei.

Das gilt nun freilich nicht etwa von dem bedeutenden Gemälde »Hiob und seine Freunde« von Feiga Blumberg, das die drei Charaktere des Verwunderten, des Mitleidigen und des Nachdenklichen sinnig herausarbeitet. Auch nicht von den geradezu stürmischen Formen der Darstellung von Not, wie sie in dem »Zug nach Norden« (und »Der Abend«) von Fr. Domscheit zur Geltung kommen. Auch nicht von dem Lieblingsthema des O. Gawell, der gern einige fromme Frauen darstellt, eine davon mit Kind oder von den anderen gestützt oder dgl. (»Drei Frauen«, Am Bildstöckel«, ›Bauernhof‹). Auch nicht von der Entwicklung, die A. Partikel zeigt: er war uns mehrfach in engerem Rahmen gut aufgefallen und überrascht uns nun durch einen reichhaltigen, so gut wie monumentalen ›Segen der Scholle‹. Selbst auch nicht von dem gutgemeinten Temperabild ›Lebensalter und Tod‹ der Hedw. Woermann.

Das Motiv des Erzählens ist gut durchgeführt in einer ›Meererzählung‹ von M. Pechstein. An einem mit Gelb und Rot wirkenden Gemälde ›Der Prophet‹ von P. Böckstiegel, einem an Farbenflächen und Visionen reichen Bilde ›Der Träumer‹ von H. M. Davringhausen und natürlich am Zweimenschen-Thema: »Dasein« von E. R. Weiß fehlt es gleichfalls nicht. Besonders eigenartig ist die Rhythmik in zahlreichen Öl- und Aquarellbildern des P. Klee. Die Art seiner »Rhythmen der Fenster« kehrt wieder in »Bewegte Landschaft«; ein »Perspektivspuk‹ schließt sich an;

und nachträglich kam noch ein Aquarell »Als Gott sich mit der Erschaffung der Pflanzen trug«. Eine weite Spannung von der phantastischen Komposition eines »Sommernachtstraumes« zu einem Hinterbühnenbild »Ariadne auf Naxos« und zu netten Dingerchen in Aquarell zeigt W. Nowack. Vielumstrittene Namen geben durch interessante Einzelheiten zu tun: W. Kandinsky durch weiße und noch andersfarbige Formen, O. Kokoschka durch flotte Bildnisse, P. Picasso unter anderem durch ein Stilleben, dessen Gegenstand Papierblätter u. dgl. sind. Fächerförmig auslaufende geometrische Figuren macht L. Feininger in einer »Normandie«. An farbigen Besonderheiten ist kein Mangel. Hübsch bläulich und gelb arbeitet R. Ewald Innenräume, in bunter Weise R. Großmann eine Flußlandschaft und Felicitas Haller ein Damenbildnis; mit eindrucksvoller tupfiger Farbengebung J. Hauptmann Strandbilder, mit flächiger Kerschbaumer Straßenbilder, mit unsatten nebeligen Farben O. Th. W. Stein Bildnisse usw. Dünne Grundformen kennzeichnen die Porträts von Marie Laurencin. Der Aquarelltechnik ist noch manches von Antoinette Gumilina, von Else Mögelin (besonders »Frühlingstanz«), von Chr. Rohlfs abgewonnen; des Letzteren »Gebet« zeigt eine Nonne vor einem braunen und blauen Stabwerk, das vielleicht einen Wald bezeichnet.

Charakteristisch ist das allmähliche Zurücktreten der zwei vordem so überwiegenden Gattungen Landschaft und Akt. Letzterer ist von H. Campendonck und von A. Strühe vertreten; aber da bleibt kaum noch etwas von eigentlicher Leibesdarstellung, alles steht unter dem Interesse an Farbe und an Lage oder Bewegung und an Vereinfachung durch den Pinsel. Französische Landschaften von M. de Vlaminck (bes. »Nanterre«) machen trotz Skizzigkeit bereits einen älteren Eindruck. Aber sie sind doch noch weit eher eine Naturdarstellung mit gegenständlichem und zugleich individuellem Gestaltungseindruck, als was jetzt vorherrscht. Eine Erinnerung an altholländische Seebilder mit ihrer unsagbar feinen Eigenart einer Vertiefung in Form und Licht muß man sich gleich ganz versagen, wenn M. Bloch eine Boddenlandschaft malt; und eine neuhistorische Linie führt etwa von den silhouettigen Flächen der Worpsweder durch die Flächenkombinationen der Landschaft von H. Drexel zu den jüngsten Geometrien.

In der gewichtigen kunstdidaktischen Schrift »Zur Krisis der Kunst« (Jena 1920, S. 18) betont F. H. Ehmcke, »daß ein Holzschnitt doch auch noch anders künstlerisch ausgewertet werden kann, als bloß in einer Art, die wie mit dem Beil ausgehackt erscheint«. Die Anfänge einer Linie, die bis dahin führt, mögen bei den »Pinselhieben« liegen, wie sie etwa durch W. Trübner beliebt geworden sind, und wie sie diesmal Landschaftsgemälde von A. Degner formen. Im Holzschnitt erscheint diese Manier bei den Sezessionisten zwar noch nicht so ausgeprägt wie bei den Jüngsten, aber doch schon merklich bei G. A. Mathéy, dessen »Anbetung« jedenfalls hervorragt. Die Holzschneideweisen des Schwarz auf Weiß einerseits, des Weiß auf Schwarz andererseits sind hier und in anderen Holzschnitten dieser Ausstellung verbunden zu einem Schwarz auf Weiß auf Schwarz.

Während im übrigen die »Freie« auffallend wenig Graphik bringt, ist sie an Plastik reicher. Wenig zu tun geben uns tüchtige Leistungen wie etwa die Porträtsbüsten von E. Scharff oder das Modell eines Kindergrabes von Milly Steger oder die schlanke, patinagrüne Plastik »Mutter und Kind« von R. Scheibe oder das Holzrelief gleichen Themas von E. Barlach in seiner schon recht sehr bekannten einförmigen Weise. Daß die Sezessionisten ihre kunstgewerblichen Ansätze nicht fortzuführen scheinen, ist bei ihrer schon erreichten Bewährung in Glasmalerei u. dgl. und bei ihrem dekorativen, wenn auch nicht ornamentalen Sinn erst recht bedauerlich.

Interessanter sind ein paar Schritte hinüber ins November-Lager. So die »Bewegung. Holz, vergoldet« von K. Herrmann. So der »Porträtkopf« von A. Archipenko, der mit seinem »Holz, Metall und Glas« an die Materialplastik herankommt. So noch mehr desselben »Gondolier«: eine bewegungsphysiologische Abstraktion von der Leiblichkeit, ganz konzentriert auf die Führung des Ruders.

* * *

Die Novembergruppe hatte im Vorjahr zahlreiche Darstellungen religiöser Themen gebracht; darunter auch solche mit ersichtlich religiösem Sinn, wie besonders bei den mehrfachen Holzschnitt-Madonnen. Ferner bedarf es nicht allzuvieler Zeitschriftlektüre, um zu sehen, wie sehr der neueste Expressionismus von einigen literarischen Verfechtern desselben auf positiv-christlicher Seite für diese in Anspruch genommen wird (»Der weiße Reiter« u. a.). Diesmal wächst uns nichts nach dieser Richtung zu. Nur spärlich findet sich Religiöses; und wenn, dann fehlt es gerade am eigentlich Religiösen. Das Temperabild »Zeit und Ewigkeit« von K. Völker enthält kaum etwas davon, trotz des Lammes mit Siegesfahne, das zu den Füßen zweier Gestalten mit vergeistigten Gesichtern steht — Gesichtern, die dann mit gleichem Typus in einer Zeichnung »Straße der Leidenschaft« und dgl. wiederkehren. Eine »Pietà« ohne Christus bringt C. Ehrhardt, eine »Auferstehung«, die schon sehr an Reklameplakat gemahnt, H. Lewerenz, ein »Kreuzigen« (?), das kaum über eine Farbenskizze hinauskommt, G. Wiethüchter.

Graphisch bringt die Novembergruppe außer den vorbezeichneten Holzschnitten, mit denen z. B. G. Graf einen »Johannes unter dem Kreuz« darstellt (neben einer beachtenswerten Malerei »Wassergeist, den Feuergeist begehrend«), auffallend wenig Radierungen. Eine solche und ein Holzschnitt von A. Lomnitz zeigen schnörkelige Rhythmik von Landschaftlichem. Zeichnungen von G. Bühnemann stellen mit interessantem Ernst Ernst Fabriken u. dgl. dar. Eigentümliche Fügungen setzen eine Zeichnung »Joh. Seb. Bach« von P. Schmolling zusammen.

Plastik kommt spärlich, am packendsten in einem Werk von O. Herzog, das unter dem Namen »Sinfonie: Kraft, Freude, Leid« den anscheinend beliebt werdenden Typus eines kreisförmigen oder polygonalen Aufbaues von geometrisch starren oder schlangenförmig bewegten henkelartigen Formen auf einer ähnlich zusammengefügten Basis zeigt. Elementarer vertritt diesen Typus eine »Holzgeschnitzte Gruppe« von H. Garbe.

Die Architektur ist hier vertreten durch ein Aquarell von E. Prampolini »Baukunst — Farbvergeistigung« und durch eine größere Reihe von H. Poelzig, dessen Eigenkraft schon in seiner Breslauer Zeit auf einer dortigen Ausstellung zu erkennen war, und der dann in Dresden an städtisch leitender Stelle wirkte, derzeit in Berlin

anscheinend akademisch tätig ist. Was er jetzt bringt, eröffnet samt einigem aus der Abteilung des B. D. A. eine neue Welt von Bauformen — der wohl positivste Ertrag der ganzen Ausstellung.

Die Architekten des B.D.A., die sich am Wettbewerb für das Dresdener Hygiene-Museum beteiligt und an ähnlichen Aufgaben betätigt haben, sind vielleicht bereits eine Schule Poelzig. So möchte man besonders bei H. Luckhardt und W. Luckhardt vermuten. Sie arbeiteten an einem Volkshaus, einem Volkstheater, einem Konzerthaus. Bei diesem benützt der Erstgenannte auch Ostwald-Farbenharmonien.

Die neuen Bauweisen treten nun weiterhin in den Dienst weltstädtischer Hochhäuser, Turmhäuser, oder wie diese ästhetische Rettung des Wolkenkratzertums eben heißt. Wir können hier nicht bei den alten und neuen Mahnungen verweilen, die Großstädte lieber durch gesteigerte Verkehrstechnik in die Breite als durch Bausteigerung in die Höhe zu erweitern, möchten allerdings am liebsten Werke sehen, welche das Verlangen des Architekten H. Grässel nach einer »Städtebeschränkung« ermöglichen würden.

Für Kirchen gibt es einige Neu- und anscheinend Umbauten, mit Vorliebe für Zentral- und insbesondere Rundbau. Letzterer tritt vornehmlich hervor in einer Evangelischen Kirche Berlin-Lichterfelde von O. Kuhlmann und mit einer markanten Vorhalle in einer ebensolchen Kirche Ickern i. W. von Koester. Sonstige Kirchenbauten sind: eine Kapelle im Waldfriedhof Gütergotz von H. Altmann, eine Friedhofskapelle von A. Gessner, eine Marienkirche Prenzlau (Umbau?) von Fr. Haymann, ein Umbau der Kirche Berlin-Marienfelde von Br. Möhring, eine schlicht frühgotische Kirche bei Hannover von G. Thofehrn; dazu ein wuchtiger Entwurf zur Ausmalung jener evangelischen Kirche Marienfelde von Fr. A. Becker; endlich ein Friedhof Magdeburg von W. Wagner.

In Schulbauten ragen hervor: Fr. Geyer durch Gemeindeschule Borsigwalde, Meier-Appenzell durch ein breit ausladendes Kollegienhaus Basel (sowie durch Gartenhof und »Das überkonfessionelle Haus«), C. Oettingen durch Landerziehungsheim »Rotes Luch«. —

Es ist eine Freude, endlich wieder einmal eine Ausstellung durch eine Bauabteilung ergänzt zu sehen. Doch häufig waren die Architekten unzufrieden mit der geringen Beachtung, die sie bei solchen seltenen Gelegenheiten fanden, und blieben dann im Überjahr verärgert aus. Ob sie daran ganz unschuldig sind? Sie sollten doch weit mehr Angaben zum Verständnis ihrer Leistungen machen. Da finden wir diesmal von O. Firle einen Rheintunnel bei Köln, von E. Rentsch eine Hubbrücke; beides mit dem Eindruck hoher Qualität, der aber durch je eine Schauzeichnung allein nicht genug zur Geltung kommen kann. Und die Beschränkung der allermeisten architektonischen Ausstellungsstücke auf Fassaden verhärtet den Laien in seinem Nichtverstehen der Bauwelt. Manche Landhäuser, Siedlungsbauten u. dgl. von W. Kreis und C. A. Jüngst (welche beiden auch durch Großbauten für Düsseldorf, Halle usw. hervorragen), von E. Rossius-Rhyn sowie besonders von H. Straumer (Frohnau und sonstige Umgebung Berlins) würden noch höher geschätzt werden, wenn sie eingehend durch Grundrisse u. dgl. erläutert wären.

Eine eigenartige Ausnahme davon bestärkt unsere Klage erst recht und führt uns zugleich, trotz unscheinbaren Ansehens, vor eines der lehrreichsten der jetzigen Ausstellungswerke. Es ist dies das »Landhaus Addiks, Oldenbrok« von H. Wille. Ein beigefügter Grundriß läßt uns die Besonderheit dieses Baues erst recht verstehen — als eine neuschöpferische Wiedererweckung des niedersächsischen Bauernhaus-Typus. Wie einheitlich sind hier die Räume zusammengefaßt, die sich vom Herren-, Wohn- und Speisezimmer vorn und einer rückwärts angeschlossenen Terrasse durch eine Halle hindurch zu Küche, Wirtschaftshof und zuletzt zu einem seitlichen Stall fortsetzen!

Nun kann uns auch manches Modernste klarer werden. Welches künstlerische Werden mag nicht in dem Geist eines Poelzig sich entfaltet haben, bis er und die Seinen bei ihren jetzigen Volkshäusern u. dgl. angelangt waren! Aber nicht nur die niedersächsische Bauernlinie gleitet da weiter. Sie vereint sich mit einer anderen Linie, die von dem Schloßprunk des Barocks ausgeht und über die neuen Pfeiler usw. der uns jetzt gezeigten Bauentwürfe in eine, früheren Epochen vielleicht ebenbürtig werdende architektonische Zukunft weist, zugleich aber nach einer zugehörigen Bewegung im Kunstgewerbe verlangt.

SEIDENMALEREIEN

(Zu den Abb. S. 54 und 55 in Heft 4)

An textilkünstlerischer Behandlung von Seidenstoffen ist in Vergangenheit und Gegenwart kein Mangel. Dagegen gehören Malereien auf Seide bisher zu den Seltenheiten. Der Malerei auf Seide für kirchliche Zwecke widmet gegenwärtig eine Künstlerin aus westfälischem Stamm (derzeit in Berlin-Charlottenburg) ihre gesamte Kraft: Frl. T. Sulzer-Neumann. Sie hat bereits manchen religiösen Verein mit einer von ihr bemalten Fahne ausgestattet und wurde in unseren Kreisen bekannt durch eine kleine Ausstellung in den Räumen der »Gesellschaft für christliche Kunst« zu München (worüber »Die christliche Kunst« XVII 3—4, Beilage S. 18, berichtet). Jetzt führen wir drei ihrer Werke in Abbildungen vor (S. 54 und 55).

Die Künstlerin hat vor allem gut daran getan, für ihre Malereien nicht deckende, also den Stoff unsichtbar machende Farben, sondern Lasurfarben zu wählen, die also den Stoff durch diese hindurch wirken lassen. Damit sind zwei Vorteile erreicht. Einerseits gibt diese Wahrung des Stoffes den Werken einen eigenen Charakter, der sie hinüberhebt über Kunstleistungen, wie sie allerorts angebracht werden könnten. Andererseits verleiht die dadurch erzielte Transparenz, gerade mit Hilfe eines schon an sich vornehm-zarten Materiales, diesen Werken eine Lichtstimmung, die so recht geeignet ist, den ihnen eigenen Zug zu verstärken: eine sinnliche und sinnvolle Anschaulichkeit, verbunden mit einer Weisung zum Übersinnlichen.

Die wohl reichhaltigste der bisherigen Arbeiten von Sulzer-Neumann ist eine Kasel — verdienstlich bereits auch durch die Aussicht, daß eine solche Belebung des priesterlichen Hauptkleides dessen bedauernswerte Erstarrung in der Neuzeit gegenüber einer geschmackreicheren Vergangenheit überwinden helfe (Abb. S. 55). Wir sehen die Rückseite. Die sonst nicht eben als Kreuz beabsichtigten Stabformen sind hier als das Erlöserkreuz behandelt, mit schräg aufwärts steigenden

Seitenbalken. Das Ganze ein »Fürstentum Christi«. Die Hauptfarbe Grün in mannigfachen Abstufungen. Um die Stabkreuzung windet sich die Dornenkrone; die Achse des Hauptbalkens ist hervorgehoben durch das als Zepter gedachte Spottrohr; Blutstropfen fließen abwärts bis zu der weit ausgreifenden »Wurzel Jesse«; und von ihr bis hinauf zu der Königsinschrift drängen sich breite Blätter mit wappenartigen Täfelchen, die auf biblische Persönlichkeiten weisen. — In sinniger Ergänzung dazu zeigt die Vorderseite der Kasel in der Mitte einen Lilienstab, dem oben ein Rosenkranz als Krone aufsitzt; unten schließen diese Huldigung an die Himmelskönigin die Gestalten von Adam und Eva ab.

Von zwei Priesterstolen (Abb. S. 54) entfaltet die eine, zum Beichtgebrauch bestimmte, das Pflanzenmotiv des Himmelsschlüssels und läuft nach den Enden in Kreuzformen und Inschriften aus. Mannigfacher ist die andere, für die Predigt bestimmte, Stola. Sie bereichert das alte Granatapfelmotiv, durch eigenartige Ranken, Verschlingungen usw. und trägt Inschriften, die vom göttlichen Säemann usw. sprechen.

Ein Velum, das der Priester bei der Erteilung des Segens anlegt (Abb. S. 54), läßt von einer Kreuzform Strahlen ausgehen und setzt sie in weiteren strahlenähnlichen Gebilden fort, gefüllt mit Apostelköpfen u. dgl.

Weder stillos noch stilbefangen, weisen diese Leistungen neue Wege.

Dr. Hans Schmidkunz, Greifswald-Eldena

DER 60. GEBURTSTAG GEORG BUSCHS

am 11. März gab den weiten Kreisen seiner Freunde Anlaß, durch sinnvolle Gaben die hohen Verdienste zu ehren, die er sich als vorbildlich wirkender Meister auf seinem Kunstgebiete, wie als unermüdlicher Förderer der von ihm selbst ins Leben gerufenen Organisationen zur Förderung der christlichen Kunst erworben hat. Eine besonders schöne und wertvolle Spende überreichte die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst: eine gerahmte Adresse in feinster Miniaturmalerei, ausgeführt von Oscar Beringer. Der obere Teil des Blattes zeigt den Namenspatron Buschs, den hl. Ritter Georg auf prächtigem Rosse als Drachenbesieger vor einer großzügig erfaßten Landschaft. In den oberen Ecken des Bildes sieht man links in Grisaille auf rotem Grunde ein Medaillon mit zwei Engeln, die einen Baum pflanzen, dabei das Datum 30. Januar 1885, zur Erinnerung an die damals erfolgte Gründung des Albrecht-Dürer-Vereines; rechts das von einem Engel gehaltene Wappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst und ihr Gründungsdatum 4. Januar 1893. Scharfe, klare Zeichnung und volltönige Farbe zeichnen das Bild aus. Es trägt die Unterschrift Nunquam retrorsum (Niemals zurück!). Die untere Hälfte des Blattes zeigt auf Goldgrund die Widmungsinschrift: »Dem zweiten Präsidenten der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, ihrem Begründer und rastlosen Förderer, Herrn Professor Georg Busch, bringt die Vorstandschaft in dankbarster Würdigung seiner unsterblichen Verdienste zu seinem 60. Geburtstage die innigsten Glück- und Segenswünsche dar. München, 11. März 1922.« Der Aufsichtsrat der Gesellschaft für christliche Kunst G. m. b. H. stiftete eine in vornehmster Schlichtheit gehaltene Adresse, enthaltend zwei von Msgr. Geistl. Rat Staudhamer verfaßte Sonette, die Buschs Eigenschaften als Künstler und Mensch feiern. Vom Albrecht-Dürer-Verein kam eine Adresse in Form einer Zeichnung; weibliche Genien bekränzen die Widmungsinschrift, neben ihr rechts und links sind das Künstlerwappen und das des Vereins angeordnet, fern im Hintergrunde sieht man die Stadt München. Eine Adresse war von der Münchener Künstlergenossenschaft. Die Mitarbeiter der Gesellschaft für christliche Kunst G. m. b. H. überreichten eine von einem ihrer Mitglieder angefertigte künstlerische Mappe, darin außer einem Blatte mit den sämtlichen Namensinschriften zwei farbige Widmungsblätter mit dekorativer Miniaturmalerei in moderner Farben- und Zeichnungsauffassung. Die Angestellten der »Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst« überraschten den Jubilar mit einer dichterisch humorvollen, selbstgefertigten »Festnummer« der »Kunst dem Volke«. An die Fülle dieser Ehrengaben reihten sich Widmungen von Künstlern. Ein Gedicht in künstlerischer Schrift mit hübschen Randzeichnungen, eine Arbeit von dem begabten Sohne Buschs, schenkte die Familie dem Gatten und Vater. Prachtvolle Blumenspenden stellten sich ein. Groß war die Zahl der von nah und fern eingelaufenen Glückwunschschreiben und -telegramme. Einen in herzlichsten Worten gehaltenen Brief sandte der Rat der Stadt Groß-Steinheim, deren Ehrenhürger Busch ist. Dort hat er einen Teil seiner Jugendjahre verlebt, für diese Stadt hat er sein herrliches Friedensdenkmal geschaffen. Den Schluß unseres Berichtes mache die Mitteilung, daß Hchw. Herr Stadtpfarrer Geistl. Rat Burggraf an Prof. Busch die Stiftungsdokumente des Päpstlichen St. Silvesterordens aushändigte. **Doering**

NEUERWERBUNGEN DER MÜNCHENER GRAPHISCHEN SAMMLUNG

Die Graphische Sammlung veranstaltete zu Anfang des Juli eine Ausstellung von Neuerwerbungen, deren ganz ungewöhnlicher Wert eine Erwähnung an dieser Stelle rechtfertigt. Es handelt sich um kostbarste Bestandteile der vor kurzem aufgelösten berühmten Sammlungen Vinzenz Mayer in Freiburg und Paul Davidsohn in Berlin. Der Ankauf konnte zum Teil nur mit Hilfe von Schenkungsmitteln ermöglicht werden, nachdem die Preise für alte Graphik ins Ungeheuerliche gestiegen sind. — Der größte Teil der neuerworbenen Holzschnitte und Kupferstiche gehört der deutschen Kunst vom Ende des 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts an, weniges andern Ländern und Epochen. Zu den Blättern der letzteren Art zählen vor allem einige vorzügliche Landschaftsradierungen von A. van Waterloo und J. von Ruysdael. Ferner eine Reihe von den ausgezeichneten frühen Zuständen der Radierungen Adriaen van Ostades mit frischen, lebensvollen Volksszenen. Noch höheren Wert besitzt eine Anzahl von Rembrandtradierungen. Darunter die (bisher in der Sammlung nicht vorhandene) Heimkehr Christi mit seinen irdischen Eltern aus dem Tempel (1654), die feinstens beleuchtete Anbetung der Hirten (1651), die Landschaft mit der trinkenden Kuh (um 1650), die prachtvoll tonige Flucht nach Ägypten (um 1653), von Porträts vor allem ein sammetweicher Abdruck des »kleinen« Coppenol (um 1653) und das Selbstbildnis am Fenster (1648). Neben diesen, für die Vervollständigung

der Sammlung vorzugsweise wichtigen Stücken erwähne ich noch eine schön abgeklärte Pietà (im seltenen ersten Zustande) von Hendrik Goltzius und die von Dürer beeinflußten 14 Blätter der Passion des Lucas von Leyden (1521).

Von deutscher Graphik der ausgehenden Gotik und der Frührenaissance nenne ich einen interessanten Buchtitel des Anton Woensam von Worms, Lautensacks Porträt des Erzherzogs Karl von Österreich (Radierung mit Stichelarbeit, 1554), Holzschnitte des Augsburgers Burgkmair, der beiden Straßburger Wächtlin und Hans Baldung (von letzterem u. a. sein berühmter Farbenholzschnitt »Die Hexen« von 1510), des Nürnbergers G. Pencz (Kupferstiche des Lebens Christi). Das Werk des älteren Cranach wird ergänzt durch ein Blatt aus der Passion von 1509, durch eine in Kupfer gestochene Verkündigung und einen für die Entwicklungsgeschichte der Cranachschen Kunst besonders wichtigen St. Georg. Aus dem Dürerkreise stammen Schäuffeleins Holzschnitt-Probedrucke zu Bibelillustrationen. Angeblich von H. S. Beham, nicht von Dürer, soll der allbekannte große, geradeaus blickende Christuskopf sein.

Den höchsten Wert unter allen Neuerwerbungen besitzt der herrliche Schatz Dürerscher Kupferstiche und besonders Holzschnitte. Unter den ersteren befindet sich das früheste aller seiner Kupferblätter, »Der Gewalttätige« (um 1495). Ferner »Der kleine Postreiter« (um 1496), die »Geburt Christi« von 1504, die kleinen und doch so wundervoll monumentalen Figuren der hll. Paulus und Thomas (1514), Vorläufer der berühmten vier großen Apostel, eine Eisenradierung »Engel mit dem flatternden Schweißtuche« (1516), das köstliche Blättchen mit der von Engeln gekrönten sitzenden Madonna (1520), endlich eine Anzahl der späten Porträts. Von Holzschnitten sah man u. a. eine der frühesten Abdrucke des »Gnadenstuhles«, die Gregorsmesse (beides 1511), den gekreuzigten Heiland von 1516, die »Madonna mit den vielen Engeln« (1518). Völlig unvergleichlich an Schönheit und Frische ist endlich die Folge des Marienlebens, durchweg Probedrucke ohne Text. Das Dürerwerk der Graphischen Sammlung ist infolge dieser Neuerwerbungen eines der bedeutendsten existierenden geworden. Doering

GLASMALEREIEN VON AUGUSTIN PACHER

Seit längerer Zeit hat Augustin Pacher nur wenig Gelegenheit gehabt sich mit Glasmalereientwürfen zu beschäftigen. Um so erfreulicher ist eine große Aufgabe dieser Art, die ihm für die katholische Pfarrkirche von Hachenburg (Westerwald) gestellt worden ist. Das im 18. Jahrhundert erbaute, neuerdings erweiterte Gotteshaus, das sich noch mancher wertvollen Schmuckstücke aus alter Zeit erfreut, soll durchweg neue Fenster erhalten, nicht farblose, wie sie der Barockstil verlangte, sondern gemalte, was sich verteidigen läßt, weil ja der Bau im jetzigen Zustande wesentlich neu ist, seine Raum- und Lichtverhältnisse sich geändert haben. Von diesen Fenstern haben elf größere Ausmaße, zwei sind von geringerer Größe, dazu gesellt sich noch eine Anzahl von kleinen ovalen. Die elf größeren sind so verteilt, daß drei in das Presbyterium, drei auf den Musikchor und fünf in das Langhaus gehören, woselbst auch die zwei kleineren ihren Platz haben. Seit Mai vorigen Jahres (1921) aufgestellt sind die zwei kleineren Langhausfenster und drei von den großen. Die übrigen werden ausgeführt werden, sobald sich Stifter für sie gefunden haben.

Die beiden kleineren Fenster dienen als Kriegserinnerungszeichen. Das eine zeigt den Heiland, wie er, die Verwundeten und Gefallenen segnend, über das Schlachtfeld schreitet; das andere, wie er die zur ewigen Heimat eingehenden Krieger an der Pforte des Paradieses begrüßt. (Abb. S. 114 u. 115). Als Bestandteil der glasmalerischen Kirchenausschmückung nehmen sie nicht nur wegen ihres Gegenstandes, sondern auch wegen ihres Formates und mit ihrer kompositionellen Anlage eine Sonderstellung ein. Auch in ihrer farbigen Erscheinung zeigen sie Unterschied gegen die übrigen. Sie sind heller gehalten als diese, es herrscht bei ihnen kein so großer Reichtum des Kolorits. Gleichwohl fügen sie sich aufs beste und mit großer Festigkeit zum Ganzen.

Sie sind diesem auch mit Hilfe ihrer Unterschriften angegliedert. Die unter dem Schlachtenbilde lautet: »Christus höre uns!«, die unter dem Paradiesesbilde: »Christus erhöre uns!« Wie diese Worte, so gehören auch die Inschriften (nicht die Bildunterschriften) der großen Fenster der Lauretanischen Litanei an, die für alle Fenster den gemeinsamen Gedanken liefert. Ihn bildlich auszuwerten, war bei den zwei kleineren Fenstern keine Möglichkeit. Dies mußte den großen überlassen bleiben. Bei ihnen ist es in der Weise geschehen, daß die in den einzelnen Anrufungen der Litanei angewandten Bezeichnungen, so weit sie sich überhaupt bildlich gestalten lassen, in kleinen Medaillonflächen sichtbare Darstellung erhalten haben. Man sieht also das Gefäß der Andacht, den elfenbeinernen Turm, die mystische Rose, die verschlossene Pforte usw. Es ist zu begrüßen, daß diese schönen und dankbaren, im Mittelalter so beliebten Motive hier einmal wieder benutzt worden sind. Die neuere Kunst schätzt sie viel zu wenig. Die Medaillons sind zu je zweien in die Umrahmung der in den großen Fenstern befindlichen Gemälde eingefügt.

Diese Gemälde bieten Darstellungen aus dem Leben des Heilandes und der hl. Jungfrau. Die fünf im Langhause zeigen die Aufnahme Marias in den Tempel, die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige die Aufopferung im Tempel. Von diesen Bildern sind das zweite, dritte und vierte fertig. Das Presbyterium erhält Fenster mit Bildern der Kreuzigung, der Auferstehung und des Pfingstwunders. Auf den Musikchor kommen Fenster mit den Darstellungen des Königs David, Gregors des Großen und der hl. Cäcilia. Jedes von allen diesen Gemälden ist auf einen herrschenden Farbton gestimmt: entsprechend unserer Aufzählung im Presbyterium auf rot und grau, goldig und rot, grün und violett; auf dem Musikchor auf rot grün und violett; die fünf Langhausfenster auf rötlichviolett, blau und grün, violett und rot, grün und grau, rötlich. Man sieht wie die größte Glut in das Presbyterium verlegt ist, und wie bei den übrigen Fenstern die warmen und kalten Färbungen miteinander abwechseln.

Die Langhausfenster sind 5,70 Meter hoch, 2 Meter breit, oben im Halbkreise geschlossen. Die Gemälde sind nach unten gerückt und von reichen Barockrahmen umgeben. Die übrigen

Flächen sind mit kleinen farblosen, zart getönten Scheiben aus Kathedralglas gefüllt, das übrige ist Antikglas.

Das Verkündigungsfenster zeigt vor prachtvoll blauem, fein abgetöntem Hintergrunde den in flatternden weißen Gewändern herniederschwebenden Engel. Seine graugrünen Flügel bilden gleichsam eine Wolke um sein Haupt herum. Die hl. Jungfrau empfängt demütig dasitzend die Botschaft. Ihr Gewand ist zart hellgrün, der Schleier weiß, die ganze Gestalt von einem schmalen blauen Streifen eingerahmt, der die Wirkung ihrer Helligkeit steigert. Die Örtlichkeit ist ganz großzügig angedeutet. Ein blühender Apfelbaum dient zu belebender, sinnvoller Zierde. Der blaue Hintergrund ist in einer bei Pacher beliebten Art in schön geschwungenen Strahlen verbleit, die am Körper des Engels ihren Sammelpunkt finden. — Auf dem Weihnachtsbilde kniet Maria neben dem in der Krippe liegenden, von weißen Strahlen umgebenen Kinde. Auch hier ist sie zartgrün und weiß gekleidet. Hinter ihr steht in braunem Gewande St. Joseph. Drei Engel in leuchtend roten Gewändern singen und musizieren. Im Hintergrunde rechts sieht man den trümmerhaften Stall, links die Landschaft, zwei Hirten blicken in lebhafter Bewegung zu dem nächtlich dunklen Himmel auf. — Das Dreikönigsfenster zeigt die hl. Jungfrau in blauem Gewande in der Hütte sitzend, wie sie dem vor ihr knienden Könige das Kind entgegenhält. Er ist reich gekleidet und zeigt den bekannten Typus altassyrischer Könige. Er ist Vertreter der semitischen Rasse. Hinter ihm steht der älteste König, ein Arier, neben diesem, in lebhaftes Grün gekleidet, der Mohrenkönig, in dem sich die hamitische Rasse darstellt. St. Joseph hält sich, über den seltsamen Besuch staunend, schüchtern zur Seite. Überirdische Strahlen senken sich auf die Gruppe. Vom Gebälk der Hütte streuen Engel Rosen hernieder.

Kraft der dekorativen Wirkung vereinigt sich in diesen Glasmalereien mit der Zartheit des für die Kunst Pachers kennzeichnenden Zuges zum Mystizismus. Er äußert sich auch in der orientalisierenden Art zumal der Marienfigur, dei der dem Künstler eine Absicht ethnologischer Schilderung durchaus fern gelegen hat. Zweckbewußt tritt dagegen diese Absicht bei den Gestalten der drei Könige zutage. Die Darstellung wird dadurch um so lebhafter. Dabei sind die Kompositionen auf das Unentbehrlichste eingeschränkt. In den Einrahmungen zeigt sich der Reichtum der Phantasie des Künstlers, die es verstanden hat, dem gleichen dekorativen Gedanken immer neue Wendungen zu verleihen. — Die Verglasung zeigt, wie schon erwähnt, die Nebeneinanderstellung von Antik- und Kathedralglas. Das letztere ist ein Material, das nur mit äußerster Vorsicht benutzt werden darf, wenn es nicht aufhören soll, künstlerische Eindrücke zu schaffen. Es ist anzuerkennen, daß die Schwierigkeit hier glücklich überwunden ist. Durch die Materialverschiedenheit wird sogar die Wirkung der gemalten Partien gehoben und stärker betont. An einzelnen Stellen sieht man aufgetragene Farben. Die Technik der maßgeblichen Zeiten kannte dergleichen nicht, erst in der späten Renaissance fängt es an aufzukommen. In einer Kirche des Neubarock läßt es sich immerhin verteidigen. Die Münchener Glasmalerei J. P. Bockhorni hat die Arbeiten mit tüchtigem Gelingen ausgeführt. Es wäre der Kirche von Hachenburg, die mit diesen Fenstern in den Besitz trefflicher, den Raum wahrhaft schmückender Werke gelangt, zu wünschen, daß die gesamte Ausschmückung recht bald vollendet sein möchte. Doering

EIN KRIEGERDENKMAL VON PHILIPP SCHUMACHER

Für die im östlichen Stadtteile Münchens neu erbaute Stadtpfarrkirche St. Wolfgang hat Ph. Schumacher ein stimmungsvolles Kriegerdenkmal geschaffen. Es befindet sich, arkosolienartig angelegt, in einer flachbogigen Nische an der linken Seite der dem Chore entgegengesetzten Wand und besteht aus einem Fresko oberhalb eines die ganze Nischenbreite einnehmenden, schmalen, altarähnlichen Absatzes, der für Aufstellung von Blumenschmuck u. dgl. bestimmt ist. Auch das Gemälde bedeckt in seiner oberen Hälfte die ganze Breite der Nischenfläche; die untere wird beträchtlich eingeengt durch rechts und links angeordnete hohe, schmale Inschriftflächen, auf denen ein Teil der Namen der gefallenen Pfarreiangehörigen untergebracht ist. Weitere solche Listen befinden sich beiderseits im Gewände der Nische auf den außen angrenzenden Wandflächen und an der Vorderfläche des zuvor erwähnten unteren Vorsprunges. Der nicht leichten Aufgabe, in den so verbliebenen, eigenartig gestalteten Malraum eine Figurengruppe zwanglos hineinzukomponieren, ist der Künstler trefflich gerecht geworden. Drei lebensgroße Gestalten, die hll. Schutzpatrone der Soldaten, St. Mauritius, St. Barbara und St. Georg, sieht man hier auf einer (im Bilde) um zwei Stufen über den Erdboden erhöhten Plattform zu einer überaus malerischen, aufs edelste stilisierten, dabei frei bewegten Gruppe vereinigt. Die hohen Gestalten ragen mit halbem Körper in die obere breitere Bildfläche hinein. Rechts (von der Bildfläche aus gerechnet) steht Mauritius, gerüstet als römischer Krieger und einen roten Mantel umgeworfen. Im linken Arm hält er eine weiße Fahne, in der rechten Hand einen goldenen Kranz, als wolle er diesen dem Andenken der Gefallenen weihen, deren Namen unten geschrieben stehen. Darum ist auch sein Blick nach unten, auf die Inschrifttafel rechts gerichtet. Der Heilige ist als Mann in reifen Jahren dargestellt, von einer Charakterisierung seiner Nationalität hat der Künstler mit Recht abgesehen. Links kniet St. Georg, als Jüngling aufgefaßt. Er trägt ein mittelalterliches Kettenhemd, Plattenrüstung, violetten Waffenrock und grünlichen Mantel, das Haupt bedeckt ein Stahlhelm von annähernd moderner Form. Die linke Hand des Heiligen stützt sich auf sein langes Schwert, sein Blick richtet sich gen Himmel. Zu Füßen St. Georgs liegt der getötete grüne Drache; hinter dem knienden Jüngling steht, in Verkürzung gezeichnet, sein braunes Roß. Die Mitte der Gruppe wird eingenommen durch die hl. Barbara, in deren hochragender Gestalt die Komposition ihren äußeren Gipfelpunkt findet. Überaus edel ist ihr ganz von vorn gesehenes Antlitz, weich und ruhig ihre Haltung. Auf ihrem Haupte erglänzt ein mit niederen Strahlen besetzter Kronreif. Sie hält in der erhobenen linken Hand einen Palmzweig, mit der rechten den Kelch, über dem die strahlende Hostie schwebt. Der Körper der Heiligen zeigt leichte

Drehung nach rechts. Sie trägt ein zart violettes Gewand und einen Mantel von Goldbarock, der über die rechte Schulter hängt, links vom Gürtel festgehalten wird und schöne, einfache Falten niedersenkt. Vor der Heiligengruppe liegen verschiedene Waffen und eine bayerische Fahne am Boden. Den, nur im oberen Teile des Bildes sichtbaren Hintergrund bildet rechts die St. Wolfgangskirche, links München mit den Türmen des Liebfrauendomes. Darüber blauer Himmel mit zartem Gewölk. Oben im Scheitelpunkte des Bildes liest man auf einer ovalen Tafel die Worte: »Ihr Heiligen Schutzpatrone der Soldaten, Mauritius, Georg und Barbara, bittet für sie«. Die Unterkante zeigt die Widmung: »Den gefallenen Helden der Pfarrei St. Wolfgang«. Die Färbung des Bildes ist reich und volltönig, dabei sanft, harmonisch, vornehm, die dekorative Wirkung voll Kraft. Man sieht das Bild weithin durch den großen Kirchenraum. — Oberhalb des Flachbogens der Nische zieht sich der Spruch hin: »Niemand hat eine größere Liebe, als daß er sein Leben hingibt für seine Freunde. Joh. 15, 13«.

Doering

EIN KRIEGERDENKMAL VON JACOB RUDOLPH

(Abb. XVII. Jahrg., S. 132)

Für die Gemeinde Waldstetten bei Günzburg hat der Münchener Bildhauer Jacob Rudolph ein eindrucksvolles Kriegerdenkmal geschaffen, das zu Anfang des November eingeweiht wurde. Der Standplatz ist eine Plattform auf der halben Höhe des Berges, der die Kirche und das Pfarrhaus trägt. Das Denkmal hat also den jetzt mit Birken bewachsenen Bergabhang zum Hintergrunde. Der zur Kirche führende Treppenpfad geht an dem Denkmal vorüber. Um ihm noch kräftigere Wirkung zu sichern, sollen hinter ihm geeignete dunkle Bäume angepflanzt werden. Das gegen Norden gerichtete Monument zeigt als Unterbau eine konkave Steinbank mit steiler Rücklehne, deren nach vorn gerichtete Wangen mit in Flachrelief gebildeten, bekränzten Helmen geschmückt sind. Aus der Mitte der Bank wächst das eigentliche Denkmal empor. Der untere Teil des Sockels entspricht in seiner Gliederung dem Aufbau der Bank, mit deren Lehne er bündig ist. Darüber steigt ein mehr hoher als breiter vierkantiger Steinblock frei empor; an ihm sind die Namen der Gefallenen verzeichnet. Auf der Höhe dieses Blockes steht die Reiterfigur des hl. Martin, der ein Stück seines Mantels mit dem Schwerte abzuschneiden im Begriffe ist, um es dem neben ihm am Boden hockenden Bettler zu schenken. Das Denkmal ist 3 m breit und 3,40 m hoch, wovon 1,15 m auf die Gruppe kommt. Ihre weichen bewegten Linien, das malerische Spiel ihrer Lichter und Schatten stehen in kräftigem Gegensatze zu der großen Ruhe der Architektur. Die Tendenz des Aufwärtsstrebens, die sich in dem Sockelsteinblock kundgibt, setzt sich fort und klingt aus in der vertikalen Mittelachse der Gruppe, betont durch den Unterarm des Bettlers, den Unterschenkel, Mantel und Oberkörper des Reiters, wird unterstützt durch die Vertikalen der Pferdebeine und des Oberkörpers des Bettlers und findet ihr Ende in der Spitze des schlichten Topfhelmes. Diese Senkrechte wird durchschnitten von der Wagerechten des Pferdeleibes, dessen schöne, volltönige Biegungen die Härte auflösen. Diese Hauptquerlinie wird gewissermaßen noch unterstrichen durch den Oberschenkel des Bettlers. So ist in jeglicher Weise für ein rechtes Gleichgewicht der Linien gesorgt. Sie geben mit ihrer maßvollen Verteilung von Strenge und Milde, von Ruhe und Bewegung der Silhouette des Denkmals etwas Feierliches, im besten Sinne Monumentales. Es wird gesteigert durch die Einfachheit der Flächenbehandlung. Wesentlich trägt auch das Material — Muschelkalk — zur Erhöhung des Eindruckes bei. Naturalismus — bei dem abgezehrten Körper des Bettlers — vereinigt sich mit großzügiger Stilisierung, die doch die Lebendigkeit von Roß und Reiter nicht beinträchtigt. Trefflich gelungen ist die Bewegung des Heiligen, die Drehung seines Oberkörpers. Die Eigenart der Personen ist fein charakterisiert; nicht minder die des Rosses, das die Schönheit und Heiligkeit des Vorganges zu begreifen scheint. Die Wahl gerade dieses Heiligen, des rühmlichen Vorbildes jedes christlichen Soldaten, für ein Kriegerdenkmal ist als glücklich zu bezeichnen.

Doering

EIN NEUES ALTARWERK VON GEORG BUSCH

Für die Kapelle der Päpstlichen Nuntiatur in Berlin hat Professor Georg Busch einen geschnitzten Altar angefertigt. Das Werk mißt 2,65 m in der Breite. Die gleiche Höhe besitzt die Mitte des Altaraufsatzes, der eine dreiteilige Retabel bildet. Im Gesamteindrucke vereinigt sich Reichtum mit vornehmer Zurückhaltung. Braun lasiertes Rahmenwerk umschließt figurale Füllungen, deren helle Naturfarbe sie kräftig hervortreten läßt, während doch ihre leichte Tönung hartes Abstechen verhindert und das Ganze zu harmonischer Einheit verschmilzt. Der Altarstipes besteht aus Eichen-, der Aufsatz aus Lindenholz. Der Stilcharakter ist ein frei und schlicht aufgefaßtes Rokoko. Die figürlichen Teile behandeln das Thema der Befestigung und Ausbreitung des christlichen Glaubens. An der Vorderfläche des Stipes sieht man innerhalb einer von geschwungenen Linien eingefaßten Kartusche ein Relief mit der Darstellung des hl. Bonifatius, der kniend vom Papste Gregor II. den Auftrag zu seiner Mission empfängt. Eine lateinische Unterschrift dient zur Erläuterung des Vorganges. Die leicht hervortretende Mitte des Aufsatzes ist unten durch den Tabernakel betont. Seine Tür zeigt in Bronzeguß ein Reliefbild mit dem Lamm Gottes auf dem Buche mit den sieben Siegeln. Oberhalb des Tabernakels bildet der Mittelteil eine flache Nische, deren Wand rot gefärbt ist, um diesen Hauptteil des Altaraufsatzes besonders auszuzeichnen und gleichzeitig einen recht wirksamen Hintergrund für die in ihm aufgestellte Figurengruppe zu schaffen. Diese besteht aus dem auf einem kleinen Sockel stehenden Kruzifixe, an dem der Heiland hängt mit gekröntem Haupte, beide Füße nebeneinander, die Arme stark nach oben gezogen, beide Hände mit der Gebärde des Segnens; rechts von ihm steht St. Petrus mit dem Schlüssel in der Linken und erhobener rechter Segenshand, links St. Paulus mit Schwert und Schriftrolle. Alle drei in hohem Grade monumental wirkenden Figuren sind vollrund geschnitzt. Die beiden Apostelfürsten machen eine halbe Wendung nach vorn, wodurch die Gruppe eine schöne Geschlossenheit erlangt. Ruhig und großzügig ist

der Fluß ihrer Gewänder, die Köpfe fesseln durch kräftigen Ausdruck, ein Hauch der Gotik durchweht diese Gestalten. Der Gekreuzigte sieht, wie häufig bei Busch, gerade vor sich hin, gleichsam ins Unendliche; und doch haben wir, zu ihm aufschauend, den Eindruck, daß der Blick des am Kreuze triumphierenden Königs des Himmels auf uns alle gerichtet ist, sein Lebensopfer uns allen gilt. Sehr schön ist die Bildung des Christuskörpers. Über dieser Nische schwebt in kleinem Abstande die von Strahlen umgebene Taube des Heiligen Geistes, ganz oben sieht man das Auge Gottes. Das Ornament des Mittelteiles wächst über das der beiden Seitenteile empor, den Umriß des Aufsatzes malerisch belebend. So ist die Mittelachse des Altares aufs reichste ausgebildet, aufs klarste betont. Mit dem mittleren stehen die seitlichen Teile in fester Verbindung, während doch gleichzeitig die Komposition eines jeden vermöge der kräftigen Umrahmung der in ihnen enthaltenen Reliefdarstellungen ein in sich abgeschlossenes Ganzes bildet. Der Flügel zur rechten Hand des Kruzifixus zeigt die Szene, wie der Heiland dem vor ihm knienden Petrus in Gegenwart der übrigen Apostel die Schlüssel übergibt. Auf dem Flügel links sieht man die Aussendung der Apostel. Unter jedem der Reliefs gibt eine lateinische vierzeilige Inschrift den zugehörigen Bibelspruch (Matth. 16, 18 und 28, 19). Die Modellierung der Gestalten und Köpfe ist großzügig und ausdrucksvoll, die Linienführung der Reliefs weich, die helle Farbe (der von Strahlen umgebene Nimbus Christi ist fast weiß) trägt dazu bei, den Eindruck der Zartheit zu steigern und Wirkungen zu schaffen, die mit denen des Marmors oder Alabasters verwandt sind. Der Schnitt ist kräftig und doch fein, die Oberflächenbehandlung ruhig und lebensvoll. Sanft geschwungenes Stab- und schlichtes Muschelwerk geben den Rahmenteilen ihren Charakter. Oben sind die äußeren Ecken der Seitenteile mit kleinen Vasen geschmückt. Doering

ZWEI MONSTRANZEN VON RUDOLF HARRACH

Zwei Monstranzen hat der Münchener Goldschmied Rudolf Harrach neuerdings entworfen und ausgeführt. Die eine für das Institut der Englischen Fräulein in Sparz bei Traunstein, Oberbayern, zeigt moderne Form, Einzelheiten der Ornamentik klingen leise an romanische Auffassung an. Das prachtvolle, auch durch schöne Fernwirkung ausgezeichnete Werk besitzt eine Höhe von 0,62 m, der obere Teil einen Breitendurchmesser von 0,33 m. Das Metallmaterial ist vergoldetes Kupfer und naturfarbenes Silber. Dazu gesellen sich Elfenbein, grüner Speckstein und einige Halbedelsteine. Der vergoldete Fuß ist unten länglich oval, um alsbald in eine verjüngte, achteckige Säule überzugehen. Sie setzt sich oberhalb eines schmalen, silbernen Ringes in einem schlanken, achteckigen Stück Elfenbein fort, dessen unterer Teil einen sanft geschwellten Knauf bildet. Verziert ist dieser Teil mit dem aus Silber eingelegten Monogramm Christi. Auf dieser Säule ruht der obere, sonnenartig gestaltete Teil der Monstranz und zwar deren mittlerer Teil mit der für das Allerheiligste bestimmten verglasten Kapsel. Sie ist länglich viereckig mit abgeschrägten Ecken, schlicht eingerahmt. Die in ihr befindliche Lunula ist vergoldet und an ihrem Fuße mit sechs kleinen Almandinen geschmückt. Mit an den Eckabschrägungen der Kapsel ansetzenden silbernen Muscheln fügt sich diese in eine schöne ornamentale Umrahmung ein, die die Form eines durch leise Einziehungen zum Vierpaß umgebildeten Ovales besitzt. Seine Zierde besteht aus silbernen, romanisierenden Ranken, an denen Trauben von zart grünem Speckstein hängen; als wirkungfördernde Unterlagen dienen Elfenbeinplatten. Das Ganze ist von der breiten, ruhig und wuchtig gearbeiteten Sonne umgeben. Ihre glatten Strahlen sind durch Perlstäbe in zwölf Abteilungen gegliedert, in deren jeder ein elfenbeinernes Engelköpfchen angebracht ist. Auf der Spitze des Ganzen ragt ein Elfenbeinkreuz mit Silberschmuck, in der Mitte mit einem Turmalin besetzt, empor. Mit vorzüglichem Geschick sind die elfenbeinernen Teile in festen kompositionellen Zusammenhang gebracht; sie bilden das Leitmotiv des Ganzen. Die Wirkung ist volltönig, die Farbenzusammenstellung von großer Vornehmheit.

Die zweite Monstranz, von jener anderen völlig verschieden, ist 0,67 m hoch. Ihr Material ist vergoldetes Silber und Elfenbein. Reicher Schmuck von Ganz- und Halbedelsteinen gesellt sich dazu. Der kreisrunde, glatte, prachtvoll glänzende Fuß ist am Übergange zum Schaft von einem mattvergoldeten Gürtel umfaßt, der mit Filigran, Lapislazuli, Perlen und Turmalinen besetzt ist. Der Schaft ist eine Elfenbeinsäule, unten auf vergoldeter Unterlage, besetzt mit ovalen Amazoniten und Elfenbein. Die Form der auf ihr ruhenden Kapsel ist aus dem Viereck gebildet, oben flachbogig geschlossen. Die Kapsel wird getragen von einem länglich dreieckigen Körper. Perlen, Turmaline und ein großer Smaragd bilden, zwischen Filigran verteilt, den Schmuck dieser Partie, den des oberen Teiles Lapis, Saphire und ein Opal. Sehr originell ist die Ausbildung der Kapsel zu einem verschließbaren Schrein. Zwei vergoldete Türchen zeigen außen das A und Ω, innen sind sie mit zart reliefierten Elfenbeinplatten ausgelegt. Man sieht die Szene der Verkündigung: links den Engel, rechts Maria, über ersterem, auf gesonderter Fläche oben die Sonne, über letzterer Mond und Sterne. Die Nimben sind vergoldet. Auf den Metallflächen unterhalb des Reliefs liest man den Spruch: Et verbum caro factum est — Et habitavit in nobis. Joh. 1,14. Die Lunula bildet eine Sonne, ihr Fuß ist mit Lapis besetzt. Oberhalb der Kapsel erhebt sich über einem abgestuften Giebel eine Kreuzigungsgruppe. Die drei durch edle Form und tiefe Empfindung ausgezeichneten Figuren sind aus Elfenbein geschnitzt, die Figur des Heilandes von einem vergoldeten schmalen Ringe eingerahmt, der mit Chrysoprasen besetzt ist. Das Ganze ist ein herrliches Meisterwerk der Goldschmiedekunst, von höchster Vollendung der Technik, erlesenstem Geschmack und neuartiger, origineller Auffassung.

Doering

ZUM 50. GEBURTSTAGE DR. ARPAD WEIXLGÄRTNERS AM 6. APRIL 1922

Ein um die österreichische Kunst und ihre Wissenschaft hochverdienter Mann, Regierungsrat Dr. Arpad Weixlgärtner, vollendet an diesem Tage sein fünfzigstes Lebensjahr. Seine Bedeutung reicht aber weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus. Er war es, der »Die graphischen Künste« (herausgegeben von der »Gesellschaft für vervielfältigende Kunst«, Wien, VI/1, Luftbadgasse 17)

zu einem internationalen Ansehen in den Kreisen der Kunstgelehrten, Künstler und Kunstfreunde verholfen hatte. Aber auch seine eigenen Arbeiten haben ihm einen ehrenvollen Platz in der Kunstwissenschaft gesichert. Vor allem hat er sich der österreichischen Kunst, ganz besonders aber der Graphik, gewidmet. In einer Reihe von Monographien (meist in den »Graph. Künste« erschienen) hat er die graphischen Künstler Österreichs und ihre Werke einzeln oder im Zusammenhang vorgeführt und kritisch behandelt. Aus der Fülle seiner durchwegs wissenschaftlich hochwertigen Arbeiten seien an dieser Stelle nur verzeichnet sein Werk über »August Pettenkofen« (1821—1889), das 1916 bei Gerlach & Wiedling in Wien erschienen ist, wohl das grundlegendste und vollständigste, was je über diesen Künstler gesagt werden kann, ferner die erste wissenschaftliche Arbeit über den steirischen Nazarener Josef Ernst Tunner (1792—1877): »Ein steiermärkischer Nazarener und seine Zeichnungen«, (erschienen im 40. Jahrgang der »Graph. Künste«). Ferner müssen in diesem Zusammenhang noch genannt werden die Aufsätze »Zu dem Madonnenrelief Pierino da Vincis im Bargello zu Florenz«, erschienen in den »Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst«, Jahrgang 1911 (Beilage zu den »Graph. Künste«) und ebendort im Jahrgang 1909 »Zwei unbeschriebene Schrotblättchen« (aus einem Gebetbuch der zweiten Gemahlin Kaiser Maximilians I., Bianca Maria Sforza) und »Eine übersehene Dürerzeichnung«, (eine hl. Magdalena im Kupferstichkabinett des Museums in Budapest). B. Binder

L. THOMAS LETZTE ARBEITEN

Über das am 30. August 1921 zu Jettingen erfolgte Ableben des angesehenen Malers Leonhard Thoma berichteten wir in dem 1. Hefte, Beibl. S. 10. Der Künstler war am 6. Jan. 1864 zu Fischach bei Augsburg geboren. Er lebte fast ausschließlich der kirchlichen Kunst. Eine ausführliche Würdigung des Künstlers findet sich im 10. Jahrgang S. 257—280.

Im folgenden seien die späteren Werke aufgeführt. In Neuburg a. d. Kammel (Schwaben) fertigte Thoma 1914 neue Deckengemälde und für die Basilika in Altötting ein Altarbild »Hl. Blut«. Letztere Kirche erhielt 1915 von seiner Hand das große Hochaltarblatt »Hl. Anna«. Außerdem entstanden 1915 in Münsterhausen drei Fresken am Äußern der Kirche. 1916 folgte für die Spitalkirche zu Ingolstadt der Kreuzweg sowie zwei Altarbilder (Herz Jesu und Herz Mariä). Das nächste Jahr brachte die Bilder »Hl. Antonius« und »Herz Jesu« für Vöhringen und Deckengemälde in Forstau b. Radstadt (Salzburg), ferner zwei Altarbilder (Herz Jesu und Berufung des Matthäus) für die Pfarrkirche in Kinsau, auch ein Altarbild für St. Anton zu Ingolstadt (Patrona Bavariæ). Dieses Gotteshaus bekam durch Thoma im Jahre 1918 auch ein zweites Altarbild (St. Joseph), die Kirche in Etzgenried bei Vohenstrauß aber drei Deckengemälde (Weihnachten, Ostern, Pfingsten). Daran schlossen sich 1919 fünf Deckengemälde in der Pfarrkirche zu Böhmischbruch (Opf.). Im selben Jahre malte Thoma für die neue Kapuzinerkirche in Aschaffenburg im Schiff acht Engel mit den Inschriften der acht Seligkeiten, denen 1920 die Bemalung des Chorbogens und ein großer Kreuzweg folgte. Das letzte Lebensjahr brachte noch die Skizzen zur Ausmalung der Kirche in Neualbenreuth (Deckengemälde) und sämtliche Skizzen für die Ausmalung der neuen Kirche in Oberwinkling. In Arbeit nahm der Künstler auch noch vier Stationsbilder für St. Wolfgang in München und zwei Altarbilder nach Saarbrücken, wohin er den vorausgegangenen Winter über ein »Hl. Blut«-Bild gefertigt hatte. S. St.

WETTBEWERB FÜR EIN KRIEGERDENKMAL

Namens des Ausschusses für Errichtung eines Kriegerdenkmals in Mittenwald schreibt die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst unter den Künstlern, welche ihr am Tage der Ausschreibung bereits angehörten, einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein Kriegerdenkmal aus.

Das Denkmal, für dessen Ausführung zurzeit 40000 Mk. zur Verfügung stehen, soll einen religiösen Charakter tragen. Den Kern des Denkmals soll eine plastische Darstellung bilden, welche geeignet ist, die gefallenen Krieger zu ehren und ihren Hinterbliebenen Trost zu spenden. Die Patrone der Kirche sind die hl. Apostel Petrus und Paulus. Im Mittenwalder Wappen sind die drei Tannen, die zwei Berge und der Freisinger Mohr. Es wird an die Werdenfelser Volkstracht erinnert. Die Zahl der Gefallenen beträgt 78, jene der Vermißten 12.

Das Denkmal soll an einer gegen den oberen Markt hin gerichteten Wandfläche auf der Südseite der Pfarrkirche unter einem Kirchenfenster angebracht werden. Die Breite dieser zwischen dem Vorzeichen eines Eingangs und der St. Nepomukkapelle liegenden Wand beträgt 6,10 m, ihre Höhe vom Erdboden bis zum Fenster beläuft sich auf 3,70 m und die Entfernung von der vorbeiführenden Straße mißt 8 m. Der Vorsprung, Eingangshalle, links, beträgt 1,75 m, jener der St. Nepomukkapelle 4,40 m. Das Denkmal, welches sich jetzt an der für das neue in Aussicht genommenen Stelle befindet, war früher nicht dort und wird wieder entfernt. Auch wird die unter dem Südfenster der Kapelle angebrachte Erinnerungstafel an den Krieg von 1870 beseitigt. Einzureichen ist: 1. eine Modellskizze oder eine Zeichnung im Maßstab 1:10; 2. eine gezeichnete Skizze im Maßstab 1:20, welche zeigt, wie die Anbringung an der Wand gedacht ist; diese kann wegbleiben, wenn schon der unter 1 verlangte Entwurf genügenden Aufschluß gibt; 3. ein Kostenanschlag und Angaben über das in Aussicht genommene Material. Die Entwürfe sind mit einem Kennworte zu versehen. Auch ist ihnen ein verschlossener Briefumschlag beizugeben, der außen das gleiche Kennwort trägt und innen die deutliche Angabe des Namens und die genaue Adresse des Verfassers enthält.

Die Entwürfe sind bis zum 15. Mai 1922, abends 6 Uhr, an die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, München, Karlstraße 6, einzusenden.

Das Preisgericht setzt sich zusammen aus der Jury 1922, zwei Vertretern der Vorstandschaft und vier zugewählten Herren. Es sind die Architekten Prof. Robert Graschberger und Studienprofessor Hans Schurr, die Bildhauer Hans Hemmesdorfer und Gg. Wallisch, die Maler Albert Figel und Hans Huber-Sulzemoos, die Kunstfreunde Dr. Franz Bayer und Hauptkonservator Mgr. Dr. Richard Hoffmann, die Herren Prof. Gg. Busch

(Bildhauer) und Mgr. S. Staudhamer, die Herren Ferdinand von Miller (Bildhauer), Hauptkonservator Joseph Schmuderer (Maler) — sämtliche in München — dann die Herren J. B. Karl (Pfarrer) und Franz Hornsteiner (Bürgermeister) in Mittenwald.

Es werden fünf Projekte prämiiert; eines derselben wird ausgeführt; auf die vier anderen werden Preise im Gesamtbetrage von 5000 M. verliehen, und zwar: je ein Preis zu 2000, 1500, 1000 und 500 M. Dem Preisgerichte bleibt es vorbehalten, die Summe auch anders zu verteilen. Die preisgekrönten Entwürfe bleiben Eigentum der Verfasser. Die Auswahl des auszuführenden Entwurfes behält sich der Ausschuß für die Errichtung des Kriegerdenkmals in Mittenwald im Benehmen mit der Jury vor. Die Entwürfe werden einige Zeit zur allgemeinen Besichtigung ausgestellt. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst behält sich das Recht vor, die preisgekrönten und auch andere Entwürfe zu veröffentlichen. Die Einsendung erfolgt auf Kosten und Gefahr der Einsender. Die Entwürfe, welche 14 Tage nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden den Herren Einsendern auf ihre Gefahr zugesandt. Um zu den Adressen zu gelangen, wird alsdann eine Vertrauensperson die Briefumschläge öffnen. Etwaige Beschwerden müssen bis zum 15. Juni 1922 angemeldet sein.

München (Karlstraße 6), den 18. März 1922

Die Vorstandschaft
der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

VERMISCHTE NACHRICHTEN

P. Desiderius Lenz, der Gründer der »Beuroner Kunst«, beging am 12. März in voller Geistesfrische zu Beuron den 90. Geburtstag. Seinen Lebensgang dürfen wir als bekannt betrachten. Von ausschlaggebender Bedeutung für die Auswertung der in ihm bereits voll ausgereiften besonderen Kunstrichtung im Dienste der kirchlich monumentalen Kunst dürfte seine im Jahre 1868 zu Rom erfolgte nähere Bekanntschaft mit Abt Maurus Wolter und den liturgischen Bestrebungen desselben gewesen sein. Über das Werk des P. Desiderius berichtete P. Odilo Wolff O. S. B. im VII. Jahrg. der »Christl. Kunst« (1910/11), S. 121 ff. in Anlehnung an zahlreiche Abbildungen. S. St.

Die Münchener Kunstausstellung 1922 im Glaspalast wird am 1. Juni eröffnet. Die Einlieferung der Werke hat vom 1. bis 15. April (für Münchener vom 18. bis 29. April, mit Ausnahme der Sonntage) im Glaspalast zu erfolgen. Die Ausstellerpapiere sind ab 10. März im Sekretariat des Glaspalastes gegen Erlag von M. 10.— erhältlich. Letzter Anmelde- und Einsendetermin: 29. April.

Köln. — Im Februar brachte der Aachener Stiftsgoldschmied Bernhard Witte im Erzb. Diözesanmuseum mehrere liturgische Gefäße und Gerätschaften zur Ausstellung. Darunter waren zwei vom Künstler selbst entworfene Kelche und zwei Monstranzen nach Entwürfen der Kölner Architekten Neuhaus und Fleckner für die Pfarrkirche in Essen-Vorbeck, deren eine mit Filigran, Elfenbein, Email und Edelsteinen reich geziert ist. Ferner ein Kuppelreliquiar nach dem Entwurf von J. Thurn in Essen und ein Reliquiar und ein Hängekreuz nach Wittes eigenem Entwurf, sowie eine reiche Chormantelschließe nach einem Entwurf von Robert Witte, Architekt in Dresden.

Wettbewerb zur Erlangung von Projekten für Kirche mit Wohnhaus und Saalbau in Frankfurt. Zu unserem vorläufigen Bericht über das Ergebnis auf S. 59 ist noch nachzutragen, daß an dem mit einem 4. Preis ausgezeichneten Projekt »Jesuitenkirche« mit D. Böhm auch Architekt Martin M. J. Weber, Frankfurt a. M., beteiligt ist. Sobald es der Raum gestattet, wird ein illustrierter Bericht über diesen Wettbewerb erscheinen.

Über eine »Ausstellung religiöser Kunst« in Dresden berichteten wir in der letzten Nummer, um der Chronistenpflicht zu genügen. Zum Ausfall derselben schreibt Hildebrand Gurlitt in der »D. A.-Ztg.«: »Die Grundstimmung der meisten Werke, wenn sie überhaupt Berührung mit Ewigem haben, kommt über ein Grauen und Sichfürchten vor dem Jenseitigen nicht hinaus. Es scheint fraglich, ob eine solche Ausstellung überhaupt berechtigt ist. ‚Erst erfülle und dann rede‘, sagt einmal Dostojewski im Hinblick auf religiöse Forderungen. So ehrlich und menschlich anständig es ist, das eigene Schwanken, die eigene Hilflosigkeit nicht zu bemänteln, so wenig kann die Offenbarung dieses Zustandes anderen helfen. Natürlich gibt es einzelne Ausnahmen, das sind Werke von längst bekannten Meistern, die etwas zu sagen haben: Steinhausen, Thoma, Blätter aus Kokoschkas Bachkantate, vor allem Schmidt-Rottluffs Fischzug und Gang nach Emmaus (andere seiner Blätter sind gegenüber diesen merkwürdig leer). Die meisten andern aber bleiben entweder im rein Artistischen oder gedanklich (ungefühlt) Symbolischen. Es ist unwahrscheinlich, daß irgendwer durch diese Ausstellung im Religiösen bestärkt wird.«

Die Gesellschaft für Literatur und Kunst in Bonn veranstaltete im Februar eine Ausstellung von Originaldrucken altmeisterlicher Holzschnitte und Kupferstiche aus Bonner Privatbesitz. — Solche Unternehmungen für gesunde Belehrung und Kunsterziehung sind sehr zu begrüßen.

Bei dem Wettbewerb zu einem Rathaus in Schongau erhielt das Projekt „Sonnig" von Architekt Albert Boßlet (München) den 2. Preis.

Bildhauer Franz Scheiber fertigte im Auftrag des Herrn Pfarrers Seitz in Kirchroth bei Straubing eine Herz-Jesu-Statue.

Berlin. — »Kreis der kath. Künstler Berlins« nennt sich eine lose Vereinigung, die seit der Bonifatiustagung 1921 besteht und bereits an organisatorischer Bedeutung zunimmt. Zu den bildenden Künstlern (und Kunsthistorikern etc.) sollen jetzt auch die Schriftsteller und Komponisten treten, was ein fruchtbares Zusammenarbeiten der Schwesterkünste verspricht. Dem Kreis stehen z. Zt. der Maler Nüttkens und Dr. Fr. Volbach vor; regelmäßige monatliche Zusammenkünfte finden allmonatlich (1. Dienstag) abends im Vereinshaus St. Hedwig statt. Mit Führungen durch die Museen und größeren Vortragsveranstaltungen will der Kreis an die Öffentlichkeit treten. Wichtige Aufgaben sind auch die Fühlungnahme mit Ausstellungsleitungen, Beteiligung an Ausstellungen christl. Kunst im In- und Ausland, Einflußnahme auf Wettbewerbe usw., was alles bereits erfolgverheißend ist. Für die christliche Kunstbewegung in der

Reichshauptstadt und darüber hinaus ist dieser neuerliche Zusammenschluß von größter Bedeutung, und zwar in mehrfacher Hinsicht; weltanschaulich, künstlerisch und kunsterzieherisch sowie sozial. Man wird die Bewegung von ihren Anfängen an mit Interesse verfolgen müssen. Dr. Oscar Gehrig

Rostock. — Anläßlich der Rostocker Frühjahrswoche fand Ende Februar und Anfang März des Jahres im hiesigen Alten Palais, woselbst sich auch das vorbildliche Institut für Kunstgeschichte befindet, erstmalig eine größere Kunstausstellung statt, die einen guten Überblick über das doch sehr regsame Schaffen in dieser deutschen Provinz bot. In den sichtlichen Erfolg teilten sich der »Rostocker Kunstverein« und die neuere »Vereinigung Rostocker Künstler«. Der Kunstverein griff weiter aus und brachte mecklenburgische Künstler im ganzen, unter denen mit figürlichen Werken Wallat und Helene Woermann, mit Landschaften und Stilleben Marie Hager, Hennemann, Kaulbach, Rochga und Sieger dominierten. Die Mitglieder der Vereinigung stellten kollektiv aus, voran die Stürmer und Dränger Tschirch — mit einer bestrickend schönen »Madonna«, Gimpel und der Landschafter Bartels; durchaus bodenständig Balzer und Kühn. Strenges Formgefühl zeigten die Plastiken von Rammelt und Marg. Scheel. Auch die angewandten Künste, Gebrauchsgraphik und vor allem die ganz auf die Zeit eingestellte Architektur waren gut vertreten, so besonders durch die Entwürfe zu ländlichen Wohn- und Nutzbauten von Butzek oder Nicolai und Wagner. Möge der verheißungsvolle Anfang hierzulande seine kunstkräftige Fortsetzung finden! Dr. Gehrig

Karlsruhe. — Die hiesige Galerie Moos veranstaltete zu Jahresbeginn eine sehenswerte Ausstellung von 63 Handzeichnungen Moritz von Schwinds, und zwar ganz aus eigenem Besitz. Der Malerdichter und Meister der Linie kommt bei diesen Blättern verschiedener Art und Technik (Blei, Kohle und Feder) aus den Jahren 1830—62 wundervoll zur Geltung; in allen Größen sahen wir da Studien, Entwürfe zu ausgeführten Werken, Kompositionen und Karikaturen; daneben feinste Blüten des religiösen Schaffens. Beim Betrachten der vielfach unbekannten Blätter empfängt man unmittelbarste Eindrücke, und wir glauben da dem Künstler gern, daß es für ihn in der Malerei viel Poesie neben der Prosa, ja auch Musik gab. Von Karlsruhe aus soll die Kollektion nach Stuttgart gehen. Gehrig

Rudolf Frische (Osnabrück) arbeitet zurzeit an einem Kreuzweg für die Herz-Jesu-Kirche in Osnabrück.

Bildhauer Albert Bechtold, von dem wir im Beiblatt der 4. Nummer (Beibl. S. 31), einen Holzschnitt veröffentlichten, lebt nicht in Konstanz, sondern in Bregenz.

Aus Nodup (Südsee) schrieb uns unterm 24. August 1921 P. Herm. Zwinge, Missionar vom hl. Herzen Jesu: »Hierdurch teile ich Ihnen mit und drücke Ihnen zugleich meine Freude darüber aus, daß ich in den letzten Monaten nach sechsjähriger Unterbrechung endlich wieder einige Nummern der »Christlichen Kunst« und auch einmal eine Einladung zur Generalversammlung bekommen habe. Daß ich solchen Einladungen keine Folge leisten kann, ist Ihnen klar, aber sie freuen mich immer als ein Zeichen der Regsamkeit der Gesellschaft, und ich habe die Versammlungsberichte immer mit Interesse verfolgt. Den Bestrebungen der Gesellschaft um Förderung der christlichen Kunst und besonders um Veredlung des Kunstgeschmackes beim Volke wünsche ich die herrlichsten Erfolge, denn sie bedeuten zugleich eine Hebung der Gesamtkultur. Was wir hier in der fernen Südsee jetzt aus der Heimat erhalten, sind nur Zeitschriften, die wenig Erfreuliches berichten; um so erfreulicher ist »die Christliche Kunst«, die daran erinnert, daß es noch Höheres gibt als Macht und Reichtum: das Ringen nach der göttlichen Schönheit, die hier auf Erden verwirklicht werden soll.«
Diese Zeilen haben uns besondere Freude bereitet.

Kriegerdenkmal für Ottobeuern. Ein Wettbewerb ist in Vorbereitung. Das Ausschreiben wird demnächst versendet.

BÜCHERSCHAU

Die Gottheit in der älteren christlichen Kunst. Von Ludwig Heilmaier, Kurat und Kirchenvorstand bei St. Stephan in München. Verlag Pfeiffer, München. M. 20.—.

Dieses knapp gehaltene, aber inhaltreiche und gediegene, dabei überraschend billige Buch verarbeitet ein weit auseinanderliegendes und schwer zu entzifferndes Darstellungsmaterial und eine ausgedehnte Literatur, nachprüfend, richtigstellend, ergänzend. Die Untersuchungen im I. Teil führen den Verfasser zu dem Ergebnis: 1. »Die Darstellbarkeit des Vaters bzw. Gottes an sich wird in der Literatur wenigstens der ersten acht Jahrhunderte einstimmig entschieden abgelehnt. Vor allem wird noch im Bildersturm auch von den Anhängern der Bilderverehrung an dieser Anschauung festgehalten. 2. Anderseits läßt sich die Lehre vom präexistenten Logos in seinen alttestamentlichen Theophanien, besonders aber vom Schöpfer-Christus, seit dem apostolischen Zeitalter bis in die Reformation hinein verfolgen. . . . 3. Die in ihrem sporadischen Auftreten höchst auffälligen angeblichen Gottvaterfiguren . . . . . sind infolgedessen nicht anders erklärlich, denn als frühchristliche Darstellungen des präexistenten Logos«. Über das Symbol »Hand Gottes« wird besonders gesprochen; die überaus häufige Anwendung desselben beweise, »daß fast das ganze erste Jahrtausend Gott lediglich in diesem Symbol als darstellbar sich dachte — die Theophanien des Logos ausgenommen«. Im II. Teil wird »Christus der göttliche Erlöser« besprochen: Das Fisch-Akrostichon, der gute Hirte (Orpheus), das Gotteslamm usw., dann Szenen aus dem Leben Jesu, der unbärtige jugendliche und der bärtige Christustyp. Das Ergebnis dieses Teiles faßt Heilmaier in die Worte zusammen: »Das Gesamtbild der altchristlichen Christusdarstellung bedeutet eine großartige Apologie des Christentums«. Der III. Teil lautet: »Der Heilige Geist und die Trinität«. Es kann da vielfach an vorausgehende Darlegungen angeknüpft werden. Die Existenz persönlicher Darstellungen aller drei göttlichen Personen wird für die altchristliche Zeit verneint. S. Staudhamer

Bergquell. Herders Wochenkalender 1922. Mit 65 Bildern und farbigem Deckblatt von Rudolf Schiestl. Freiburg i. Br. 1921, Herder. M. 10.— und Zuschlag.

Abreißkalender mit einem sinnigen Titelblatt und vielen Bildern auf den einzelnen Blättern, darunter Reproduktionen nach schönen alten und neuen Meisterwerken der religiösen Malerei. Geschmackvolle Ausstattung und anregender Text. S. St.

Mosaik in Not. Denkschrift über die Notlage der deutschen Mosaikkunst. Verlag Mänicke & Jahn, Rudolstadt.

Die Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei (vgl. S. 6 des lfd. Jahrgs.) ließen eine reich illustrierte Denkschrift erscheinen, welche bezweckt, Hilfe für die schwerbedrängte deutsche Mosaikkunst zu fordern und herbeizuschaffen. Die Werkstätten hoffen auf spätere Auslandsaufträge, falls sie in den nächsten schweren Jahren durchhalten können. »Die christliche Kunst« hat sich in der ersten Nummer ausgiebig mit der Mosaikkunst befaßt und zahlreiche Beispiele für ihre Verwendung gezeigt. A. a. O. bot sie Abbildungen von Kriegerdenkmälern in dieser dauerhaften Technik.

S. Staudhamer

Altfränkische Bilder 1922. (XXVIII. Jahrg.) Mit erläuterndem Text von Professor Dr. Th. Henner, Würzburg. Verlag der Universitätsdruckerei H. Stürtz A. G., Würzburg. Preis M. 12.—

Mit der gleichen Freude nimmt man Jahr für Jahr die „Altfränkischen Bilder" zur Hand, die auch in diesem Jahre wieder allen Schwierigkeiten zum Trotz in ihrer altgewohnten Ausstattung vorgelegt wurden. Die Titelseite zeigt das Porträt des würzburgischen Feldobersten Bauern v. Eiseneck, ein auch kostümgeschichtlich interessantes Bildnis aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, die Rückseite schmückt die Wiedergabe eines künstlerisch feinen Grabdenkmals aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, das die Kirche zu Irmelshausen bewahrt. Der erste Artikel gilt dem Bayern wiedergewonnenen altfränkischen und zuletzt selbständigen Koburger Lande. Zum ersten Male werden denn zwei alte Grenzsäulen aus dem 16. Jahrhundert, die inmitten des Guttenberger Waldes die Territorien von Mainz und Würzburg schieden, veröffentlicht. Es folgen Bilder aus der ehemaligen Abtei Bronnbach an der Tauber, die in diesem Jahr das 700jährige Gedächtnis ihrer Vollendung feiert, das Porträt des als Politiker in den 30er und 40er Jahren des vergangenen Jahrhunderts bekannten Würzburgers, Dr. Gottfried Eisenmann. Neue Aufnahmen führen das malerische Städtchen Heidingsfeld bei Würzburg vor, ferner den als plastisches Werk hochstehenden Hochaltar der Kirche von Dorstadt bei Ochsenfurt und das parkumschlossene Schloß, den Stammsitz der freiherrlichen Familie von Zobel. Zils

Die ältesten Christusbilder. Dieses Thema behandelt Prof. Dr. Jos. Sauer im 7. Hefte der Wasmuthschen Kunsthefte (verlegt bei Ernst Wasmuth A.-G., Berlin, Preis M. 4.50). Seine mit mehreren Textabbildungen und 13 Tafeln ausgestattete, theologisch wie kunstgeschichtlich gleich interessante Monographie behandelt die Christusdarstellungen des 2. bis 6. Jahrhunderts. Ein authentisches Bildnis des Heilandes existiert nicht, auch die Bibel meldet von seinem körperlichen Aussehen nichts Bestimmtes. St. Paulus scheint in der bekannten Stelle des zweiten Korintherbriefes (5, 16) eine Mitteilung, die er hätte geben können, da er Jesus noch von Angesicht gekannt hatte, doch absichtlich abzulehnen. Der Mangel an tatsächlicher Überlieferung wurde dann bald Anlaß dazu, daß die verschiedensten Idealauffassungen vom körperlichen Aussehen des Herrn sich bildeten. Sie lassen sich in eine philosophisch-dogmatische der Kirchenschriftsteller und eine mehr volksmäßige Gruppe einteilen. Die letztere, die auf apokryphe Schriften und Visionsliteratur sich stützte, und Jugend und Schönheit des Heilandes verlangte, wurde die Grundlage für die Darstellungen der bildenden Künste, die mehr symbolischen Bilder (Guter Hirt, Pädagogus) wurden bald durch eigentliche Repräsentationsbilder abgelöst. Von diesen frühesten Christusbildern sind für uns nur die in den Katakomben erhalten geblieben. Jesus erscheint hier jugendlich und bartlos mit kurzen Haar, in nichts Wesentlichem verschieden von andern männlichen Gestalten. In solcher unpersönlicher Auffassung als junger Mann, ja fast als Knabe in zartesten Typen, wird er noch bis gegen das Ende des 5. Jahrhunderts, in Ravenna bis ins siebente dargestellt. Malereien, Mosaiken, Goldgläser, Elfenbeine, Sarkophage und andere Kunstwerke jener Zeiten geben Zeugnis davon. Als Beispiele seien der bekannte Sarkophag des 359 verstorbenen Junius Bassus und eine erst unlängst entdeckte sitzende Freifigur genannt, nicht ohne hier einem Zweifel betreffs der Sicherheit der Identifizierung der letzteren Ausdruck zu geben. Bestimmte Merkmale lassen diese Jugendbilder in mehrere Unterabteilungen gliedern. Vereinzelt schon seit dem 3. Jahrhundert tritt aber auch, zumal bei besonders ernsten Darstellungen, ein anderer Typus auf, der den Herrn als älteren bärtigen Mann mit gescheiteltem Haar zeigt, der zunächst häufig auf einem und demselben Werke mit dem jugendlich unbärtigen sich begegnet. Die Gründe dieser Erscheinung sind nicht hinlänglich aufgeklärt. Professor Sauer vermutet, daß dafür die Anschauung maßgeblich gewesen sei, die Bärtigkeit bedeute Hoheit, Kraft, übermenschliche Würde, habe also für Darstellungen des verklärten Heilandes geeigneter geschienen als für die des noch auf Erden wandelnden. Nach langem Kampfe zwischen beiden Typen siegt der bärtige infolge der Änderung des allgemeinen Schönheitsideales schließlich und behält dann endgültig die Herrschaft. Eine sorgfältige Angabe der reichen Literatur schließt sich den Sauerschen Ausführungen an. Es folgt alsdann die eingehende Beschreibung und Erklärung der Abbildungen. Die erste davon, die als Umschlagzeichnung dient, zeigt jenen bartlosen, doch männlich gereiften Christus der Apsismosaik von S. Michele in Affricisco, die Friedrich Wilhelm IV. für den von ihm geplanten Campo Santo zu Berlin erworben hatte, und der sich jetzt nach Wiederherstellung im Kaiser-Friedrich-Museum daselbst befindet, ein Werk aus der Zeit um 545. Von den übrigen Tafelabbildungen erwähnt seien Wiedergaben mehrerer Katakombenbilder, der schon genannten Christusstatuette des Museo Nazionale zu Rom, Teile der Skulpturen des Sarkophages des Junius Bassus, eine dem antiken Zeustypus sich nähernde Skulptur des Kircher-Museums zu Rom, verschiedene Mosaiken, die Berliner Elfenbeinpyxis. Doering

Die Kultur der katholischen Kirche in Bayern. In Verbindung mit Fachgelehrten, herausgegeben von Dr. A. Buchberger. 294 S. 8°. Verlagsanstalt vorm. G. J. Manz, Regensburg, 1920.

Ein Buch wehmütiger Erinnerung an Schönstes, Wertvollstes, das die Vergangenheit unserem

bayerischen Vaterlande geschenkt und womit sie es groß, angesehen und glücklich gemacht hat. Bayern ist die Schöpfung seines Volkes, seines Herrscherhauses und zumal seiner Kirche. In engster, durch viele Jahrhunderte gefestigter, geheiligter Gemeinschaft mit der auf geistigem, auf politischem, auf sozialem und karitativem Gebiete rastlos tätigen Kirche hat Bayern glänzendste Erfolge errungen, ist es eine Heimstätte alles Hohen und Heiligen geworden. Diese unendlich segens- und folgenreiche Wirksamkeit der Kirche in Bayern will das Buch mahnend der heutigen Zeit vor Augen stellen. Eine Reihe von Studien aus der Feder bester Kenner der bayerischen kirchlichen und weltlichen Geschichte und Kultur der alten und neuen Zeit beleuchtet die wichtigsten Seiten dieser Tätigkeit. Man möchte das ausgezeichnete Buch in die Hände aller Freunde der Kirche in Bayern, aber auch in die aller ihrer redlich gesonnenen Gegner wünschen. So mancher der letzteren würde anderen Sinnes werden. — Von jenen Studien kann an dieser Stelle nur die von Professor Dr. R. Hoffmann über »Kirche und Kunst« einzeln gewürdigt werden. Seine Betrachtungen gipfeln in dem Satze: »Ohne die kirchliche Kunst, was wäre die Kunst!« Im Dienste der Kirche, unter dem Einflusse ihrer Eigenart, ihrer ewigen Kraft und Jugend hat die Kunst sich entwickelt, ihre Kräfte in wahrer Freiheit zu höchsten Leistungen herausgebildet. Der Verfasser verfolgt den Gang dieser Entwicklung, von den Zeiten der frühesten christlichen Kolonisation an, bespricht die noch heute in wundervollen Denkmälern erhaltene Kirchenbaukunst, Malerei, angewandte Kunst der karolingischen Epoche, entwirft ein Bild von dem großartigen Ernste, dem vielseitigen Reichtum der romanischen, dem herrlichen Glanze der gotischen Kunst in Bayern. Eine solche Fülle des Köstlichen breitet sich vor unsern Augen aus, daß es unmöglich wäre, hier einzelne Beispiele herauszugreifen, wenn nicht die Münchener Frauenkirche, die Nünberger St. Lorenzkirche, das Sebaldusgrab dazu zwängen.

Gleiches gilt von der Renaissance und ganz besonders von der überwältigenden Schönheit des Barock und Rokoko. Hoffmanns Betrachtung leitet bis zur Gegenwart, deren historisierende Richtung mit feinem Verständnisse erklärt und gerechtfertigt wird. Mit der Hoffmannschen Studie stehen die von Dr. O. Hartig über »Kirche und Pflege der Wissenschaften« und die von Dr. O. Ursprung über »Kirche und Musikkultur« in innerlichem Zusammenhange. Doering

Vom Expressionismus. Eine Gewissenserforschung von K. Ziesche. Vier Quellen Verlag, G. m. b. H., Leipzig.

Die literarischen Vorkämpfer des Expressionismus pflegen sich in den Philosophenmantel zu hüllen, der ihnen selbst ja weniger übel anstehen mag, als ihren Klienten, die durch ihn mitgedeckt werden sollen. Den Versuchen, auf diesem Wege den Expressionismus zu verherrlichen, geht der Verfasser in obigem kleinen Büchlein mit Geschick nach, um die Schwächen und Irrgänge jener Theorien bloßzulegen. Die Expressionisten behaupten, das wiedergeben zu wollen, was hinter der Oberfläche der Dinge liegt, und glauben dieses Ziel zu erreichen, indem sie sich der Mittel berauben, die allein es ermöglichen, wenn auch nicht alles, so doch vieles von jenem Geistigen dem Auge zu enthüllen. Jene unter ihnen, die etwas der Rede Wertes zu sagen haben, sollten einsehen lernen, daß sie jene Mittel, sich verständlich zu machen, welche nun einmal der Kunst zugewiesen sind, nicht entbehren können. S. Staudhamer

St. Michaels Schwert. Bilder aus dem Weltkrieg. Von Anna Blum-Erhard und Wilhelm Roegge. Verlag Parcus & Co., München. Geb. M. 8.—.

Das der deutschen Jugend gewidmete Buch wird als Erinnerungsgeschenk an eine trotz des katastrophalen Schlusses große Zeit, über die die Geschichte gerechter als die Gegenwart urteilen wird, Wert besitzen. Wilhelm Roegges Bilder zu dem Text von Anna Blum-Erhard mögen das ihre dazu beitragen. Die Illustration der Jugendbücher hat ja in den letzten Jahren einen erfreulichen Aufschwung genommen, doch ist jeder Stein, der zu diesem Bau, Kunsterziehung des Volkes genannt, beiträgt, willkommen. Während die buntfarbigen, sauber wiedergegebenen Bilder den Text willkommen ergänzen, sind die Schwarzweiß-Zeichnungen treffliche Einfühlungen in die Erzählungen. Zils

Die Wunder Jesu in Homilien erklärt. Von Dr. Jakob Schäfer, geistl. Rat, Professor am Priesterseminar in Mainz. 2. u. 3. Aufl. — Verlag Herder i. B., M. 30.—, geb. M. 36.—.

Das Buch, dessen erste Auflage rasch vergriffen war und die günstigste Beurteilung fand, entzieht sich, weil nicht in das Gebiet dieser Zeitschrift fallend, einer besonderen Besprechung. Aber wir möchten die Anregung im Vorwort weitergeben, wo der Verfasser schreibt: »Findet es (das Buch) auf seinem Reiseweg einen gottbegnadeten Künstler, der sich durch seine Lektüre anregen läßt, unserem Volke alle die Wunder Jesu in einem Buche seelenvoller und seelenbeglückender Kunst anschaulich vor Augen zu stellen, dann — segne Gott diesen Mann und führe ihm die Hand«. S. Staudhamer

BERICHTIGUNG

zu den Abbildungen auf S. 35 des Beiblattes. Der unten abgebildete Wettbewerbsentwurf stammt von Bildhauer Hans Faulhaber. Der Urheber des oberen Entwurfes (Pietà), der irrtümlich mit »Faulhaber« bezeichnet ist, wird gebeten, seinen Namen der Redaktion mitzuteilen. Es ist immer sehr schwierig, zur Kenntnis der Verfasser der Wettbewerbsentwürfe zu gelangen, soweit letztere nicht mit Preisen bedacht werden können. Anderseits besteht vielfach das Bedürfnis, auch solche Projekte zu reproduzieren. Diesbezügliches Entgegenkommen der Künstler empfiehlt sich. Die Red.

DRUCKFEHLER

in H. 3 und 4. Auf S. 20 des Beibl. muß es heißen: Böckeler, statt Böckelin, ferner Hammenstede, statt Hammenstedt; auf S. 30 des Beibl., Sp. l., Zeile 4 r. unten: Mayen, statt Magen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

DER 80. GEBURTSTAG DES ARCHITEKTEN FRANZ JACOB SCHMITT

(5. Mai 1922)

Bei dem nach seinem Entwurf und Leitung 1868 ausgeführten Neubau des Ostgiebels vom Kaiserdom St. Maria und Stephanus in Speyer entdeckte Schmitt skulptierte Sandsteingesimse eines ehemals hier gestandenen Römertempels, durch Erweiterung erstand der Episkopaldom.

Auch der Mainzer Dom steht nicht auf jungfräulichem Boden, denn es wurden Fundamente von Römern im Langhause aufgedeckt. Erzbischof Willigis ist mit seinem Dome 978—1008 der Begründer des monumentalen Kathedralbaues in Deutschland gewesen. Im ersten Ostjoch des Mittelschiffes hat Schmitt den auf uns gekommenen Rest festgestellt. Querhaus und beide runden Treppentürme hat man vom Willigisdom bei dem romanischen des Salzburger Erzbischofes nachgebildet.

Rhabanus Maurus weihte als Mainzer Erzbischof den T-förmigen dreischiffigen St. Salvatorbau in Frankfurt am Main, aus ihm ging nachmals der ehemalige Karolingerbau in den gotischen über, nachdem Reliquien des heiligen Bartholomäus empfangen worden waren; auch dies hat Schmitt mit Abbildungen nachgewiesen. — Zu Füssen am Lech im Allgäu hat Schmitt die noch jetzt vorhandene Grabstätte des heiligen Magnus festgestellt; sie befindet sich in der gewölbten Ostkrypta der ehemaligen Benediktinerabtei- und jetzigen Pfarrkirche.

Der Erzbischöfliche Dom St. Mauritius und Katharina in Magdeburg gab Schmitt eine Rekonstruktion des romanischen Urbaues als flachgedeckte dreischiffige Säulenbasilika zu versuchen, nachdem genügende Fundament-Mauerreste bei der Heizanlage zum Vorschein gelangt waren. — St. Maria im Kapitol zu Köln, die ursprüngliche Benediktinerinnen-Abteikirche, hat Schmitt näher untersucht und festgestellt, daß sie mit drei Kreuzkonchen, nicht anfänglich aber auch mit Säulenarkaden-Umgängen versehen war, diese erst der späteren Zeit des romanischen Baustiles zugeschrieben werden müssen. — Die Benediktiner-Abteikirche St. Maria und Nikolaus in Laach war nach Schmitts Untersuchung im dreischiffigen Langhause eine flachgedeckte Säulenbasilika und wurde erst während der Bauausführung mit grätigen Kraggewölben auf Steinpfeilern mit Halbsäulenvorlagen versehen. — Bei der St.-Stephans-Domkirche von Metz war es Schmitt gelungen, die ursprünglich davor gestandene Kollegiat-Stiftskirche Notre-Dame-la-Ronde als eine gewölbte, sechseckige Säulenbasilika nachzuweisen, welche nachmals mit der Kathedrale und ihren Doppeltürmen verbunden worden sei. Das Freiburger Münster Unserer Lieben Frau wurde auch studiert und Schmitt suchte durch Abbildungen die bauliche Entwickelung des mit Krypta versehenen romanischen Ostchores, des Querhauses mit der achtseitigen Vierungskuppel nachzuweisen. — Im Paulus-Museum der Stadt Worms hat Professor Gabriel von Seidl eine große Rekonstruktionszeichnung der zerstörten St.-Johannes-Taufkirche hinterlegt und zwar mit achtseitigem Grundrisse. Schmitt hat die im Museum noch aufbewahrten Säulenkapitelle geprüft, wobei sich bei den Ecksäulenplatten ein Zehneck ergab.

Schmitt wurde der erste deutsche Dombaumeister der Metzer St.-Stephans-Kathedrale, er fand die ganze äußere Substanz in einem vielfach gefahrdrohenden Zustande und nach sofort eingerichteter Steinhauer- und Bildhauer-Bauhütte, sowie Sandkalksteinbrüchen wurden umfassende Reparaturen 1873 und 1874 ausgeführt ringsum an Strebepfeilern und -Bogen, Triforien, Maßwerk-Fenstern, Bilderstühlen, Fialen und Kreuzblumen. Der Entwurf von Schmitt zum Ausbau des Hauptportales nebst der Giebelfront stand im Einklang und trug Rechnung dem ganzen Monumentalbau, der Jahrgang 1891 der Försterschen Wiener Allgemeinen Bauzeitung hat die Abbildungen mit Text gebracht. Schmitt würde niemals den beiden Armen des Querhauses die hochsteilen Steingiebel von Paul Tornow aufgezwungen haben, weil dadurch die quadratischen, an sich niederen Doppeltürme ästhetisch vernichtet worden sind.

Der Satz: »Gib dem Höchsten, nachdem er dir bescheret hat, und was deine Hand vermag, das gib mit fröhligen Augen!« veranlaßte Schmitt feuersichere, mit Steingewölben versehene Gotteshäuser, unter Ablehnung von vergänglichen, dem Profanbau zugehörigen Monier- und Rabitz-Decken, anzustreben und auszuführen. Mit dem Gelde, welches eine Monier- oder Rabitz-Decke verschlingt, errichtet ein kenntnisreicher Konstrukteur eine solide feuersichere Steindecke in einer Kirche her. — So entstanden Schmitts Pläne dreischiffiger gewölbter Basiliken für St. Bonifaz in Mainz, die Pfarrkirche zu Hessen in Lothringen, die Stadtpfarrkirche in Halle an der Saale, St. Peter und Paul in Geinsheim bei Speyer, St. Martin in Kaiserslautern, St. Norbertus zu Enkenbach in der Rheinpfalz, Viernheim in der hessischen Provinz Starkenburg, die Friedenskirche für Froschweiler bei Wörth im Elsaß, die Pfarrkirchen in Ottersweier und die in Östringen, beide Erzdiözese Freiburg, die Pfarrkirche zu Stettfeld nächst Bad Langenbrücken und die St.-Johannes-von-Nepomuk-Pfarrkirche zu Hörden im Murgtale. Als dreischiffige kreuzförmige Hallenkirchen erbaute Schmitt die Heilig-Kreuz-Stadtpfarrkirche zu Zweibrücken in der Rheinpfalz und Saint-Privat-la-Montagne in Lothringen. Entwürfe zu einschiffigen Gotteshäusern mit Steingewölben für die Dreieichen-Kapelle bei Baden-Baden, St. Michael zu Duttweiler in der Rheinpfalz, Obertsroth im Murgtal sowie die St.-Rochus-Kapelle zu Mingolsheim, der badischen Eisenbahnstation. Projekte zu gewölbten Zentralbauten entstanden für Bergzabern in der Rheinpfalz und Reichental, Filialdorf der Pfarrei Gernsbach.

Restauriert wurde in Mainz die nach Baurat Vinzenz Statz-Köln Plan erbaute Friedhof-Kapelle St. Auräus, die ehemalige kurfürstliche Hof- und heutige Pfarrkirche St. Peter und die St.-Quintins-Stadtpfarrkirche. — Der zu Worms in Rheinhessen Geborene war 1858—1861 Studierender der Technischen Hochschule in Darmstadt, dann 4½ Jahre Berliner Bauakademiker und hierauf 2 Jahre in der Meisterschule von Friedrich Frhr. von Schmidt an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Ein volles Jahr nahmen ihn zwei Studienreisen nach Italien in Anspruch, die vier Pariser Weltausstellungen 1867, 1878, 1889 und 1900 wurden besucht, ebenso alle Städte Mittel- und Nordfrankreichs wie Belgiens, welche Bau- und Kunstdenkmäler besitzen. Elf Jahre war Schmitt in Frankfurt am Main ansässig, nach den von ihm entworfenen Plänen wurde das Geschäftshaus Schreiber-Enders am Bockenheimer Tor, mit drei Fronten von zusammen 60 Meter Länge, und das anstoßende Café zur »Oper« im reichsten Stile der Hochrenaissance in Quadersandsteinen, gleich dem Opernhause, von Geheimen Rat Professor und Direktor Richard Lucae erbaut. Der

Aufenthalt in Karlsruhe im Lande Baden von 1886 bis 1894 gab reichliche Gelegenheit zur Betätigung in der kirchlichen Kunst. — Nach 27 Jahren Aufenthalt in der Hauptstadt Bayerns hat Schmitt München verlassen und wohnt seit Ostern 1921 Riedeselstraße zu Darmstadt in Hessen.

DIE HERSTELLUNGSARBEITEN IM DOME ZU FREISING

Die um 715 durch den hl. Korbinian gegründete Hauptkirche der Diözese Freising wurde nach wiederholten Bränden neu aufgebaut unter Bischof Albert (1160—1205), der die Huld des Kaisers Barbarossa und dessen Gemahlin Beatrix genoß. An die Unterstützung, die ihm von ihnen beim Dombau zuteil wurde, erinnern noch heute die am Portale angebrachten Reliefs, die das Kaiserpaar, sowie den Bischof Albert darstellen. Der Freisinger Dom bewahrt noch heute die von Albert ihm gegebene Grundform. Es ist die der romanischen dreischiffigen Pfeilerbasilika — später zu einer fünfschiffigen erweitert — ohne Querschiff und ohne den westlichen Chor, den so viele Kathedralen jener Zeit aufwiesen, mit flacher Holzdecke eingedeckt. Unter dem Ostchore befindet sich die geräumige vierschiffige Krypta, die im ursprünglichen Zustande bestens erhalten geblieben ist. Berühmt ist die mit reichem Skulpturwerk bedeckte mittelste Säule; die Darstellungen — Kämpfe zwischen Menschen und Ungeheuern — sind bisher nicht genügend erklärt, wenn auch ihr christlicher Sinn außer Zweifel stehen muß. Die Krypta enthält das Grab des hl. Korbinian († 724). Die Anlage des Domes beansprucht besonderes Interesse wegen der über den Seitenschiffen befindlichen Emporen (der sogenannten »Lettern«), die ihr Vorbild (nach den Forschungen von E. Abele) in der Kirche S. Michele zu Pavia finden, einer für die Geschichte Barbarossas hervorragend wichtigen Kirche: dort erhielt er 1155 die lombardische Krone. Wesentlichen Einfluß auf die Ausgestaltung des Freisinger Domes hat auch die Kirche S. Zeno zu Verona — namentlich mit ihren Skulpturen — geübt. Gründungen, die sich ihrerseits den Freisinger Dom zum Muster nahmen, waren u. a. die Kirche St. Zeno in Isen, St. Kastulus in Moosburg, St. Arsacius in Ilmmünster. Im 15. Jahrhundert erhielt der Freisinger Dom unter Bischof Nikodemus († 1443) einen neuen Hochaltar, ein Werk des Wieners Jakob Kaschauer; 1481—82 ersetzte Jörg Ganghofer, der Baumeister der Münchner Frauenkirche, die bisherige Holzdecke durch ein Kreuzgewölbe, Meister Erasmus Grasser schuf ein Sakramentsgehäuse. Der Anfang des 17. Jahrhunderts brachte dem Hochaltare das berühmte »Apokalyptische Weib«, ein in Komposition und Farbe für den Platz seiner Aufstellung, für die Raum- und Lichtverhältnisse des Chores wundervoll berechnetes Werk des Rubens oder seiner Werkstatt. Es ist 1803 entfernt und später in die Münchner Pinakothek überführt worden, wo es sich noch jetzt befindet. An seine Stelle trat zunächst ein minderwertiges Bild, dann seit 1885 eine von Löfftz gemalte Krönung Mariä. Der prachtliebende Fürstbischof Johann Franz Ecker (1685—1726) berief 1723 nach Freising das berühmte Brüderpaar Asam, Ägidius Quirin, den Stukkateur, und Cosmas Damian, den Dekorationsmaler, und übertrug beiden die Aufgabe, das Innere des Domes vollständig neu auszuschmücken. Ihre Arbeit dauerte vom August 1723 bis in den September 1724. Die bauliche Anlage des Domes blieb dabei unangetastet. Aber sein Inneres hüllte sich (wenige Teile, wie vor allem die Krypta ausgenommen) in das form- und farbenfrohe Gewand des beginnenden Rokoko und wurde, dank dem einmütigen Zusammenwirken der beiden Brüder, ein Werk von schönster Einheitlichkeit, in die sich die Formen des alten Baus, sowie das Rubensgemälde mit vollster Natürlichkeit einfügten. Um die Individualität des letzteren Werkes noch kräftiger hervorzuheben und es von seiner neuen Umgebung zu scheiden, schuf Ägidius Asam eine Stuckdekoration in Gestalt eines aufgerafften Vorhanges, der bestimmt zu sein schien, den Altar samt dem Bilde bald zu verdecken, bald zu enthüllen. Der künstlerische Zweck dieser Draperie ist, wie ältere Abbildungen zeigen, vollkommen erreicht worden. Auch nach der Entfernung des Rubensgemäldes blieb es ein Verlust für das Aussehen des Chores, daß jene Dekoration, die allmählich ein wenig schadhaft geworden war, nicht ausgebessert, sondern 1869 heruntergeschlagen wurde. Die übrige Asamsche Ausschmückung blieb unberührt bis 1885, wo man sich zur Herstellung des Dominnern bewogen fühlte. Zum Glück verschonte man dabei die großen Deckengemälde, für die C. D. Asam durch Beseitigung der gotischen Gewölberippen Platz geschaffen hatte, und beschränkte sich auf die Wände, aber auch, ohne die an ihnen befindliche Reihe der 20 Bilder aus der Legende des hl. Korbinian zu berühren. Immerhin genügte der süßliche rosa Ton, mit dem alles übrige überstrichen wurde, um dem Dome ein unschönes Ansehen zu geben und den allmählich eingetretenen schadhaften Zustand der Gemälde um so bemerkbarer zu machen. Das in der Mitte der Nordwand des Mittelschiffes befindliche Bild des Gekreuzigten mit der trauernden Maria, ein Hauptwerk des Ägidius Asam, erhielt einen naturalistischen Anstrich. Auf den Emporen (den Lettern) begnügte man sich schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts damit, die in den Gewölben entstandenen Risse roh zu verschmieren, und die auf solche Art verdorbenen Gemäldeflächen weiß zu übertünchen. Es verschwanden so auf der Nord- und Südempore je drei Deckenbilder: nördlich Geburt Christi, Anbetung der Hirten, Anbetung der Könige, südlich drei Szenen aus der Legende des hl. Sigismund. Die Herstellung von 1885 hat sich mit den Lettern nicht beschäftigt.

Beim Herannahen des 1200jährigen Bistumsjubiläums reifte der Gedanke, dem Dominnern jene Schönheit wiederzugeben, in der es dank der Asamschen Kunst einst geprangt hatte. Daß dieser Plan, dessen Kühnheit bei jetzigen Verhältnissen besonders hoch anzuschlagen ist, verwirklicht werden konnte, ist das Verdienst der Energie des Direktors des Freisinger Erzbischöflichen Klerikalseminars Dr. Schauer und der Begeisterung und wissenschaftlichen Erfahrung des Subregens daselbst Eugen Abele.[1]) Die Kosten für die Herstellung des Schiffes und Chores betrugen 90000 Mark, die durch Unterstützungen des Staates und des Klerus der Erzdiözese aufgebracht wurden. Daß das Ergebnis des schwierigen und verantwortungsvollen Unternehmens vom Standpunkte der Kunst und der Denkmalpflege als mustergültig bezeichnet werden darf, dafür gebührt die Anerkennung dem

[1]) Hingewiesen sei auf die von ihm herausgegebene Schrift: Der Dom zu Freising. Ein Führer durch seine Monumente und Kunstschätze, München und Freising 1919 — eine mit vielen Abbildungen versehene, durch neue Ergebnisse interessierende Arbeit.

Bayerischen Landesamte für Denkmalpflege. Ihnen oblag die künstlerische und technische Leitung und die Beaufsichtigung der Arbeiten, die sich durch den Sommer und Herbst 1919 zogen. Die Herstellung der rein dekorativen Teile übernahmen je zur Hälfte die Münchner Firmen Schellinger & Schmeer, sowie Kolmsperger & Pfefferle. Die Ausbesserung der Stukkaturen besorgte die Münchner Firma Blersch. Das Verdienst der von feinstem Verständnisse getragenen Herstellung der Wand- und Deckengemälde erwarb sich der trotz seines Alters rastlose Münchner Kunstmaler Prof. Ranzinger. Von der Herstellung ausgenommen blieben u. a. die Altäre, das Chorgestühl, ferner der von Hans Georg Asam, dem Vater der beiden Brüder, 1706 gelegte Fußboden.

Die erste Aufgabe war die Wiederauffindung der alten Farben, die verblaßt, verstaubt, verschmutzt oder überstrichen waren. Eine gründliche Reinigung und mit Absaugeapparaten vorgenommene Entstaubung bildete daher den Anfang der Arbeiten. An den Deckengemälden hatten sich durch Staub, Rauch, Luftfeuchtigkeit verderbliche Oxydation und Pilzbildung eingestellt. Die Reinigung dieser Partien besorgte Prof. Ranzinger. Von den rein dekorativen Bestandteilen der Ausschmückung beanspruchten besondere Beachtung die dunkeln, grünlich und gelblich gesprenkelten, polierten Stuckmarmorplatten, mit denen die Asams die struktive Bedeutung der Pfeiler hervorgehoben und zugleich die scheinbare Höhe des Raumes gesteigert haben. Es galt festzustellen, ob die alte Farbe noch bewahrt wäre. Vorsichtiges Anbohren zeigte, daß dies nicht der Fall war, vielmehr erhebliches Abblassen stattgefunden hatte. Die Beseitigung der Überstriche von 1885 ergab dann die Möglichkeit, die gesamte einstige Farbenwirkung beurteilen zu können. Alle Farben heben sich lebendig ab von dem sie beherrschenden und vereinigenden Weiß. Die Stukkaturen hatten ehemals vorwiegend ein feines Blaßviolett. Unterhalb der Gesimse zog sich ein Fries hin von grün gemalter Marmornachahmung, vornehm gehoben durch Goldlinien. Diese breite Horizontale, die im Vereine mit den Vertikalen der erwähnten Pfeilerfüllungen die Längen- und Höhenausdehnungen des Schiffes deutlich machen, sind jetzt wieder klar herausgearbeitet. Sehr hübsch wirken die goldgelben, mit Netzwerk und Brokatmuster geschmückten Flächenfüllungen mit ihrem teilweise aufgelegten Blattgold. Die Behandlung der Muster könnte freier sein. Bei den auf den »Lettern« aufgedeckten, noch nicht wiederhergestellten alten Malereien sieht man recht deutlich den Unterschied. Oberhalb des Bischofsthrones im Chore befindet sich ein Fenster. Es ist durch eine Spiegeldekoration, wie das Rokoko sie liebte, verlängert und die Wandfläche dort sehr wirksam belebt worden. Die Asams wußten, warum sie gerade an dieser Stelle den erwähnten Stuckvorhang anbrachten. — Das Kruzifix hat seine naturalistische Färbung verloren. Die beiden Figuren zeigen wieder ihr einstiges Elfenbeinweiß, das Kreuz ist schwarz, die Flügel der fünf Engelköpfe Gold. — Von den in reichsten Farben ausgeführten figürlichen Malereien waren die Korbiniansbilder an den Wänden des Mittelschiffes nur zu reinigen. Sie wirken gobelinartig mit ihrer reichen und doch feinen und gedämpften Farbe. Die Deckenfresken hatten stärker gelitten, ganz besonders das über dem Hochaltare mit der Darstellung der Anbetung des Lammes durch die 24 Heiligen. Aber dennoch konnten alle Bilder ohne irgendwelche neue Zutat zu ihrer alten herrlichen Wirkung zurückgebracht werden.

Viel schlimmer steht es um die Deckenfresken auf den Lettern. Die Herstellung dieser Räume ist nicht nur wegen ihrer Wichtigkeit für gewisse gottesdienstliche Handlungen, sondern auch darum erforderlich, weil das Auge vom Mittelschiffe aus zwischen den Pfeilern hindurch freien Blick auf ihre Deckenflächen hat. Eins der Gemälde hat Prof. Ranzinger aus den Überresten bereits wieder hergestellt. Der ästhetische Erfolg rechtfertigt nun vollständig, daß es auch mit den andern geschieht. Die Herstellung der Lettern und auch der Seitenschiffe ist also weiterhin geplant; von den erforderlichen Kosten (70000 Mark) ist die Hälfte vorhanden. — Die Herstellung hat dem Kircheninnern den alten Asamcharakter zurückgegeben. Als Leistung der modernen Denkmalpflege sind die Freisinger Herstellungsarbeiten besonders hoch anzuschlagen, weil sie unter Überwindung z. T. außerordentlicher Schwierigkeiten dennoch die Grenzen gewissenhafter Konservierung nicht überschritten haben. Eine gewisse Frische, die zunächst unvermeidlich war, wird sich in einiger Zeit von selbst verlieren.

Doering

DIE AUSMALUNG DER ST. MAXIMILIANSKIRCHE IN MÜNCHEN

Die Münchener St. Maximilianskirche ist dazu ausersehen, ein Denkmal des während des Weltkrieges bewiesenen stillen Heldentumes der Frauen und Mütter zu werden. Über den Wettbewerb für eine jenem Gedanken entsprechende Ausmalung der Kirche wurde seinerzeit an dieser Stelle ausführlich berichtet[1]). Träger des ersten Preises wurde damals der Münchener Maler Theodor Baierl, dessen Entwurf auch zur Ausführung bestimmt wurde. Die Arbeiten sind nun in Angriff genommen und haben bis Mitte Juni v. Js. soweit gefördert werden können, daß die Mittelapsis fertiggestellt ist. Sie kennzeichnet den Hauptgedanken der farbigen Behandlung wie auch den Charakter der figuralen Teile so hinlänglich, daß man durch sie einen ausreichenden Begriff von der künftigen Wirkung der gesamten Ausschmückung erhält. Ob es vollkommen gelingen wird, sie mit der Eigenartigkeit der bereits vorhandenen Hofstätterschen Wand- und Glasmalereien und Mosaiken in Harmonie zu bringen, bleibt freilich noch abzuwarten. Doch ist diese Schwierigkeit nur in den Seitenschiffen zu überwinden, das Mittelschiff und der Chor waren bisher noch schmucklos und wären es ohne den Eintritt der Kriegsereignisse geblieben, bis das gesamte Innere mit Mosaiken überzogen und so die Kirche zu einem Gegenstücke der großartigen Gotteshäuser zur Palermo, Monreale usw. hätte werden können. — Die Hauptapsis ist halbkreisförmig mit viertelkugeliger Koncha. Figürliche Malerei enthält nur diese letztere. Bis zu ihrem Ansatze ist die Wand in lange, viereckige, schmale Felder geteilt. Sie sind dunkelbraun, mit etwas hellerer Einfassung und schwarzen Ecken, die Felder durch graue senkrechte Linien voneinander getrennt. Über die Ansatzlinie der Koncha zieht sich die zweizeilige Inschrift: »1914. Aufblickend zur schmerzhaften Mutter, stark durch den Glauben, treu in der Pflicht bewahrten die Frauen im Welt-

---

[1]) XIV. Jg., S. 233 ff., wo auch die Baierlschen Entwürfe (S. 238 u. 239) mit vielen anderen reproduziert sind. D. Red.

kriege christlichen Heldensinn. 1918.« Die gewölbte Fläche oberhalb dieses Inschriftbandes ist hellbraun getönt und mit einem großstilisierten goldigen Dornengeflecht überzogen. Die Mitte dieser Koncha, also die das ganze Kirchenbild wesentlich beherrschende, dekorativ entscheidend wichtige Stelle, wird durch ein großes Gemälde der Beweinung Christi eingenommen. Man sieht die frontal gezeichnete, trauernd dasitzende Mutter Gottes. Über ihrem Schoße, mit dem Haupte nach ihrer rechten Seite, liegt horizontal der Leichnam Christi. Zwei in leicht schreitender Fußhaltung dargestellte, in Profilstellung einander zugekehrte Cherubim mit hochgeschwungenen Flügeln unterstützen mit ihren Händen Kopf und Füße Christi. Der Ausdruck der Trauer ist still und hoheitsvoll. Die Gruppe wirkt zweifellos stark monumental mit der großen Einfachheit ihrer Komposition und ihrer wenigen Hauptlinien, einer Horizontalen und der mittleren Vertikalen; die Kraft der letzteren wird durch die beiden mittels der Engelkörper zu ihr geschaffenen Parallelen noch besonders betont. Dementsprechend ist auch die Stilisierung der Figuren streng und herbe. Die Umrißlinie des Marienkopfes leidet für den Anblick aus der Ferne an einer gewissen Unklarheit[1]). Die Hauptfarben sind dunkelblau (Mantel Marias und Engelfittiche), grünlichgrau (Engelgewänder), hellgrau (Körper Christi). Vereinzelte warme Töne wirken belebend. Der Grund ist Goldfarbe. Die auf einer breiten niederen Stufe angeordnete Gruppe ist eingerahmt und von ihrer Umgebung stark wirksam getrennt durch eine breite grüne Mandorla, in deren nach innen hellerer Abtönung die Worte erkennbar sind: »Kommt und sehet, ob ein Schmerz gleich meinem Schmerze.« Außerhalb der Mandorla sieht man sieben silberglänzende kurze Schwerter, die ihre Spitzen gegen die schmerzhafte Mutter richten. — Von der Dunkelheit und der farbigen Stärke der Malerei hebt sich das helle Steingrau der Altarskulpturen ab. Wenig günstig wirkt die durch die zwei Apsisfenster geschaffene zwiefache Beleuchtung. Man hätte diese Fenster zuvor beseitigen sollen[2]).

Doering

DIE KUNST DEM VOLKE[3])

I.

HEFT 43/44, DANTES GÖTTLICHE KOMÖDIE

Die neueste Gabe der »Kunst dem Volke«, das Doppelheft Nr. 43/44, behandelt Dantes »Göttliche Komödie«. Den Text schrieb Dr. Franz Joseph Bayer. Aufgabe des Heftes ist es, dem Volke klarzumachen, aus welchen Gründen sich der Ruhm des Dichters erklärt. Als Mittel hierzu dient ihm eine knappe, gemeinverständliche Darstellung des Inhaltes, eine Betrachtung des Geistes und der äußeren Gestaltung der Göttlichen Komödie, begleitet von einer großen Zahl von Bildwerken verschiedenster Meister und Zeiten. Das Heft erscheint zur rechten Zeit, nicht nur um des Erinnerungsjahres willen, sondern auch, weil Dantes Persönlichkeit, sein Schicksal, seine Absichten, sein politisches Auftreten gerade für unsere Zeit und unser Volk Quelle gewaltiger Lehre und Mahnung zu sein vermögen, und weil die größte, erhabenste seiner Dichtungen den Weg weist, der aus irdischem Elend zu den ewigen Höhen führt. Die ungeheure Kraft der »Göttlichen Komödie« wird nicht dadurch beeinträchtigt, daß für uns ein großer Teil der mehr persönlichen, der Landes- und Zeitverhältnisse, die auf Dantes Denken, Fühlen und Schaffen ihren Einfluß üben mußten, unwichtig geworden sind. Wir Deutsche dürfen uns auch nicht etwa durch gewisse Beziehungen des Dichters zu Deutschland bestechen lassen — der Verfasser unseres Heftes schränkt mit Recht die Bedeutung dieses germanischen Elementes erheblich ein. Nach Abzug von dem allem bleibt doch noch ein unermeßlicher Schatz des allgemein Menschlichen, für alle Zeiten Gültigen übrig. Beim näheren Eingehen auf die Quellen des Danteschen Schaffens liefert der Verfasser einen wertvollen Hinweis auf die Wichtigkeit der noch lange nicht genügend erschlossenen orientalischen Literatur und Kultur. — Der Inhalt des Heftes betrachtet: Dantes Zeit nach ihren politischen und kulturellen Hauptzügen; Dantes Leben; sein Bild und seinen Charakter, als dessen wesentlichste Eigenschaften Unabhängigkeit und harmonische Bestimmtheit festgestellt werden. Alsdann folgt als Hauptsache die Erklärung der Göttlichen Komödie, die Betrachtung ihrer Form und Sprache, die Feststellung ihrer Absicht und ihres Grundgedankens, der im »Paradiso« mit dem einen Worte trasumanare »Über Menschliches Hinauswachsen« ausgesprochen wird. Die Inhaltsangabe der drei Teile nimmt den ihr gebührenden breiten Raum ein. — Die Ausführungen des Textes beruhen auf den wichtigsten neuen Forschungen, die mit Sorgfalt und eindringlichem Verständnisse studiert erscheinen. Dem entspricht die Klarheit des Vortrages. Der Text der Danteschen Dichtung ist ausgiebig mit herangezogen worden und dient dazu, dem Ganzen die notwendige charakteristische Färbung zu geben. Über den Wert der gewählten Übersetzung läßt sich streiten. Nach meinem Empfinden werden sie von den nicht benutzten Übersetzungen von Gildemeister und von (dem auch in der Literaturangabe leider unerwähnt gebliebenen ausgezeichneten) Pochhammer nicht unerheblich übertroffen. Auch ein Nachweis einer brauchbaren Ausgabe der Vita nuova (z. B. von J. Wege) wäre erwünscht gewesen, schon weil darin die erste Idee zur Divina Commedia auftaucht. — Der sehr reiche Bilderschmuck des Heftes, dem in dieser Beziehung nur Nr. 33/34 der »Kunst dem Volke« gleichkommt, gestaltet dieses zu einer prächtigen Sammlung interessantester Dante- und Divina-Commedia-Darstellungen. Ein Textabschnitt über das Verhältnis der bildenden Künste zu dem Dichter und seinem Werke hätte nicht fehlen sollen, weil ja doch das bildkünstlerische Element die Wahl dieses Themas im Rahmen der »Kunst dem Volke« erst voll rechtfertigt. Von den bedeutendsten Dantedarstellern fehlt der Nazarener Joseph Anton Koch († 1839), dessen großartige Zeichnungen das Innsbrucker Ferdinandeum aufbewahrt. Von Interesse wäre auch eine Notiz gewesen über die Dantezeichnungen des Michelangelo, diesen unvergleichlichen Schatz, der, wie nicht genug zu beklagen,

---

[1]) Die Abweichungen von der Skizze zugunsten expressionistischer Allüren sind eine Abschwächung der ursprünglichen monumentalen Klarheit, so schön auch Gesicht und Hände Mariens durchgebildet sind. D. Red.

[2]) Der Kirchenbauverein St. Max hat die Absicht, die ganze Kirche mit Mosaik zu schmücken, nicht aufgegeben, obwohl die Bemalung der Apsis vorläufig in Fresko erfolgen mußte. Für Mosaik war Baierls Entwurf gedacht und in dieser Technik wird er erst richtig zur Geltung kommen. D. Red.

[3]) Unter dem Sammelnamen »Die Kunst dem Volke« erschienen bei der »Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst«, München, Renatastr. 6, bis jetzt 46 Hefte. Diese Publikationen sind auf das wärmste zu empfehlen und eignen sich bei ihrer Gediegenheit, reinen Tendenz und größten Billigkeit vorzüglich zur Massenverbreitung. Sie sind dazu angetan, die künstlerische Kultur der Katholiken zu erhöhen. D. Red.

bei einem Schiffbruche an der etrurischen Küste zugrunde ging. Bei der Besprechung des Danteschen Antlitzes und seiner Darstellungen wäre ein Wort über das unglückliche Schicksal am Platze gewesen, dem das berühmte Porträt in Bargello, fast kann man sagen zum Opfer gefallen ist. Doch für derartige Lücken entschädigt das Gebotene. Den Anfang bildet das Dantebildnis von Samberger. Weiterhin sieht man die Büste aus dem Museo nazionale zu Neapel, ferner Darstellungen persönlicher Art von Steinle und Feuerbach, Ansichten des Wohnhauses, des Grabdenkmals usw. Von den Meistern, die Darstellungen zur Göttlichen Komödie geschaffen haben, begegnen wir am häufigsten dem Florentiner Luigi Ademollo († 1849), ferner dem Engländer Flaxman († 1876), sehr viele Bilder sind Wiedergaben der wirkungsvollen Danteillustrationen des Gustave Doré († 1883). Von anderen Künstlern des 19. Jahrhunderts sehen wir u. a. Böcklin, Rethel, Schnorr, Steinle, Führich, Cornelius, Feuerbach, Genelli, von älteren Meistern Giotto, Raffael, Botticelli, Stradona; auch erscheinen einige Proben italienischer Holzschnitte aus ältesten Danteausgaben. — Das Heft ist wertvoll und empfehlenswert, der Preis von 9 M. (für Mitglieder 6 M.) erstaunlich billig. — Bezug: München, Renatastr. 6.

II.

HEFT 45/46. RICHTER, SCHWIND, SPITZWEG

Der Jahrgang 1921 der »Kunst dem Volke« brachte die zweite Sondernummer dieser Monographienreihe. Galt die erste, wie man sich erinnert, dem großen Mystiker unserer späteren Gotik, Matthias Grünewald, so widmet sich die zweite drei Meistern des 19. Jahrhunders, die untereinander eng wesensverwandt sind, dabei doch jeder in seiner Art eine aufs schärfste ausgeprägte Persönlichkeit, unvergleichlich an Geist und Kunst. Das Heft ist betitelt »Drei Meister deutschen Gemütes: Richter, Schwind, Spitzweg«. Den Text verfaßte Dr. Walther Rothes. Der Abbildungen sind 32, davon 12 farbige — angesichts der heutigen Schwierigkeiten eine anerkennenswert hohe Zahl. Die 20 im Texte verteilten Schwarzdruckbilder geben ausschließlich Zeichnungen, Skizzen, Studien, lauter Arbeiten, die schon darum interessieren, weil sie wenig bekannt sind, besonders aber darum, weil sie kräftiger denn ausgeführte Gemälde Einblick in die Schaffens- und ursprüngliche Empfindungsweise der drei Meister vermitteln. Die farbigen Blätter zeigen Wiedergaben schönster Malereien: von Richter die »Kinderlust«, die »Sommerzeit«, die ergreifende »Rast unter dem Kreuze«, die von italienischen Einflüssen zeugende »Fischerfamilie«; — von Schwind sieht man drei Perlen der Münchener Schackgalerie: die stillfromme »Waldkapelle«, die zartlyrischen »Nymphen, im Walde einen Hirsch tränkend«, den so prächtig charakterisierten »Rübezahl«; — Spitzwegs Kunst ist vertreten durch die »Sennerinnen«, durch den wehmütigen Humor seines »armen Poeten«, durch die Schalkhaftigkeit des »ewigen Hochzeiters«, durch die köstliche Schilderung biedermeierschen Spießbürgertums in »Er kommt« (Besitz des Grafen Moy). Man sieht, die Auswahl ist so getroffen, daß nach Möglichkeit die Hauptzüge der Kunst- und Geistesrichtung eines jeden der drei in je einem Musterbeispiele zur Anschauung gebracht werden. — Die »Kunst dem Volke« hat schon vor Jahren einem jeden der drei Meister eine Monographie gewidmet (Nr. 2 Richter, Nr. 7 Schwind, Nr. 26 Spitzweg). Die mit warmem Empfinden geschriebenen, großenteils aus persönlicher Erinnerung geschöpften Texte jener Hefte stammen aus der Feder des seither verstorbenen trefflichen Kenners älterer Münchener Kunst, Dr. Hyacinth Holland. Aufgabe des jetzigen Sonderheftes konnte es nicht sein, Auszüge aus jenen Schriften zu geben. Mit Recht betont Dr. Rothes, daß so tief angelegte Gemüter wie jene drei unerschöpflich Neues zu geben vermögen. So sind sie, wie kaum noch andere, befähigt, zur Seele des Volkes zu sprechen, ihr immer neue wundervolle Anregungen zu bieten. Gerade die Kunst jener drei paßt wie keine sonst für das »Volk«. Was unter diesem Begriffe zu verstehen sei, sagt Rothes mit Richard Wagners, von Einseitigkeit freilich nicht freien Worten: »Zum Volke gehören alle die, welche eine gemeinsame Not empfinden.« Gibt man diesem an sich schönen Gedanken die notwendige Erweiterung, so versteht man, warum Richter, Schwind und, trotz manchen Mißverstandes, auch Spitzweg allen oberhalb einer gewissen Tiefgrenze stehenden Klassen, gleichwie den Angehörigen beider christlichen Religionsbekenntnisse (die drei Künstler waren katholisch) so recht innerliches herzliches Genüge tun können. Man muß nur, wie der Verfasser unseres Heftes, ihre Kunst wirklich nachfühlen. Solchen begnadeten Geistern ist nicht mit Wissenschaft allein beizukommen, am wenigsten mit jener heute so verbreiteten Art von Kunstwissenschaft, der die köstlichsten Werke nichts sind als Objekte. In seiner Einleitung setzt der Verfasser den Zweck seiner Schrift auseinander: in den Geist der Kunst jener drei einzuführen und zu zeigen, in welches fruchtbare Verhältnis sie sich zu den Stimmungen und Aufgaben unserer heutigen Zeit bringen lassen. Dieses Verhältnis muß jenen entsprechen, das von jeher zwischen Kunst und Religion geherrscht hat und gerade heute wieder herrschen sollte. Innerlichkeit muß ihrem Wesen nach auf Gott gestellt sein. Eine Fülle feiner, des Nachdenkens werter, treudeutscher Gedanken enthält diese Einleitung. Sie erfüllt ihren Zweck als Teil des Gesamtzweckes dieses Heftes aufs beste und ist bei schöner Sprache in hohem, doch durchaus gemeinverständlichem Tone gehalten. Wie die Werke der Meister, von denen der Verfasser spricht, so wendet auch dieser selbst sich an das deutsche Gemüt und führt diesem die Gründe nahe, warum es sich von jenen Werken so tief ergriffen fühlt. In treffendster Weise werden in den Abschnitten, die sich mit der Bedeutung der Person und dem Geiste des Schaffens eines jeden der drei beschäftigen, die leitenden Momente herausgearbeitet, Übereinstimmendes und Verschiedenartiges nachgewiesen und in Harmonie gebracht, dazu die äußerliche und innerliche Eigenart der dem Hefte beigegebenen Bilder im besondern klargelegt. Die Erklärung des in den Farben verborgenen tiefen Sinnes spielt dabei eine wesentliche Rolle. — Man möchte dem schönen Hefte weite Verbreitung wünschen. Der Preis — 10 M. 80 Pf. — ist angesichts des Gebotenen erstaunlich gering. — Bezug: München, Renatastraße 6.

Doering

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Wettbewerb für ein Kriegerdenkmal in Amberg. — Zur Ausführung wurde bestimmt ein Projekt von Hans und Benno Miller (München); — zwei gleiche Preise erzielten Projekte von Sansoni und Karl May (München); —

fünf weitere gleiche Preise fielen auf Arbeiten von den »Vereinigten süddeutschen Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei« (München-Solln), von Karl Röhrig, Otto Straub, Felix Schlag und Christ. Heinrich (sämtlich in München).

Die Ausstellung christlicher Kunst in Krefeld erstreckte sich auf Kunst und Kunstgewerbe. Mit Malereien waren vertreten: an der Spitze Eduard von Gebhardt, dann Joseph Huber-Feldkirch, Walter Corde, Ederer, Vetter u. a. Den neuen Arbeiten war auch eine Abteilung mit alten Werken an die Seite gegeben, die größtenteils dem Schnütgen-Museum in Köln und der Sammlung Camphausen in Krefeld gehören.

August Pfister (Gruol, Hohenzollern) malte letzten Herbst eine Gedächtniskapelle für Krieger mit mehreren Bildern aus und vollendete in Bühlertal (Baden) ein Wandgemälde im Chor der dortigen Kirche (»Die geheime Offenbarung des heiligen Johannes«). Dr. Otto Geiger

Neue Steinmetzschule in Mayen (Rheinland). — Prof. Carl Burger (Aachen) wurde von der Stadt Mayen zum Leiter einer neuen Steinmetzschule berufen, deren Zweck die künstlerische und technische Belebung des Steinmetzhandwerkes und die Förderung der Industrie der Gegend ist.

Breslau. Die dritte »Tagung für christliche Kunst« wird in Breslau vom 11. bis 13. September stattfinden. Zum Vorsitzenden des Lokalkomitees wurde Geh. Oberbaurat Fischer gewählt.

Künstler-Erholungsheim Neuburg am Inn, Post Dommelstadl bei Passau. Das Künstler-Erholungsheim ist nunmehr übernommen und steht jedem Künstler und dessen Familie von jetzt ab zur Benützung offen. Anmeldungen für einen Aufenthalt wollen mit genauer Zeitangabe und Anzahl der Betten möglichst frühzeitig an obige Adresse bekanntgegeben werden. Um allen Ansprüchen gerecht werden zu können, wollen solche Familien, welche nicht an die Ferienmonate Juli und August gebunden sind, die Frühjahrs- und Herbstmonate in Betracht ziehen. Die Preise sind mäßig, der Aufenthalt ideal. Auskunft: Landwehrstraße 46, Künstler-Unterstützungs-Verein.

Honnef-Rommersdorf. Fried. Roderburg entwarf für den Chor der St.-Anna-Kapelle drei Fenster. Das mittlere stellt den Opfertod Jesu am Kreuze dar und wurde von der Firma Reinersdorf (Berlin) ausgeführt.

Köln. Im Erzbischöflichen Diözesanmuseum stellte Goldschmied Bernhard Witte (Aachen) eine Monstranz aus, die für die Herz-Jesu-Pfarrkirche in Oberhausen bestimmt ist. Die Idee gab der brennende Dornbusch. So versinnbildet der Fuß den Berg Horeb, dessen Höhe die Dornstaude trägt, die mit ihren Zweigen das von einer Strahlensonne umflammende Hostiengehäuse umrankt. Der Fuß wird belebt durch sechs in leicht vertieften Nischen stehende Propheten und Apostel. Das Gehäuse umschweben drei Engel, die das Dreimal-Heilig singen. Den oberen Abschluß bildet das von zwei Engeln gehaltene Bild des ewigen Vaters. Außerdem waren drei Reliquiengefäße desselben Künstlers zu sehen. Vgl. Beibl. S. 54. J. V.

Maler Karl Vinnen, der früher der Worpsweder Künstlerkolonie angehörte, ist im Alter von 58 Jahren Mitte April in München gestorben.

Künstlerische Darstellung der hl. Maria Magdalena. Auf der Kölner Tagung für christliche Kunst (26.—28. Sept. 1921) wurde eine dunkel getönte Holzplastik aus der Ausstellung im Schnütgenmuseum, welche Maria Magdalena nach der Legende unbekleidet, jedoch ganz behaart darstellte, als ärgerniserregend öffentlich gerügt. In diesem Zusammenhange mag es von kunsthistorischem Interesse sein, daß diese Darstellung früher, freilich im Zusammenhang mit der Legende, selbst auf Altären üblich war. So befindet sich z. B. in Marienstern ein Maria-Magdalenen-Altar aus der Zeit um 1520. Den Mittelschrein (128 cm hoch, 98 cm breit) nimmt die Figur der Heiligen ein, die nackt, in fellartige braune Haare gehüllt, aus denen nur Gesicht, Hände, Knie und Füße hervorschauen, in Goldgrund wiedergegeben ist. Das Bild umgeben sechs heranschwebende Engel. (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, 35. Heft, Amtshauptmannschaft Kamenz (Land) 154, Fig. 171). Auch von Riemenschneider besitzen wir eine ähnliche Darstellung in der Pfarrkirche zu Münnerstadt. Neben dem Hochaltar befinden sich an den schrägen Chorwänden zwei Reliefs mit Szenen aus der Legende: die Kommunion und der Tod der Heiligen, Reste des früheren Hochaltares. Auf dem einen Bilde empfängt Maria Magdalena, in der oben genannten Behaarung wiedergegeben, das heiligste Sakrament, auf dem zweiten Bilde wird sie in derselben Darstellung von einem Bischofe mit Unterstützung von drei Engeln in den Sarg gelegt. (Die Kunstdenkmäler von Unterfranken und Aschaffenburg. 10. Heft, München 1914, 167, Taf. XV). J. Vollmar

Rheinbach. Bildhauer Dr. Karl Menser gab der Kapelle des Lyzeums und Mädchengymnasiums der Schwestern Unsrer Lieben Frau von Mülhausen (Rhld.) zu Rheinbach (bei Bonn) die künstlerische Ausstattung. Es galt den bisher schmucklosen Raum zum Leben zu erwecken. Der Altar in barockisierenden Formen war vorhanden. Den Sockel der Wände hielt Menser dunkelgrün. Auf dem Altare thront das Herz Jesu. Vorbilder der Jugend und Schutzheilige des Hauses umgeben dasselbe; auf der Evangelienseite die hl. Katharina, der hl. Antonius mit dem Jesuskinde und der zwölfjährige Jesus im Tempel, auf der anderen Seite St. Aloysius, die selige Julie Billiart, die Stifterin der Schwestern Unsrer Lieben Frau und Mariä Opferung. Vor den Stirnlisenen zwischen Chor und Schiff stehen links die Immakulata und rechts der hl. Joseph mit dem göttlichen Kind auf dem Arm. Über den Bögen der Chorwand öffnet sich der Himmel, aus dem der Jesusknabe, von zwei Engeln umgeben, mit ausgestreckten Händchen tritt. Von der Apsis schwebt das Kindlein in der goldstrahlenden Hostie erlösend auf den Altar. Das Mittelfeld der Decke schmückt auf tiefblauem Grund in goldenem Strahlenkranz Mariä Krönung. Die rostfarbene Tabernakeltür (Bronze) ziert das Sinnbild des seine Jungen nährenden Pelikans. Der auf dem Altar thronende Christus, die Immakulata und der hl. Joseph sind Vollplastiken, die anderen Darstellungen: Reliefs, Ornamente und Figuren wurden in Stuck ausgeführt. Die Reliefs in der Apsis und in der Mitte der Decke haben

einen Durchmesser von 2,50 m. Technisch wissenswert ist es, daß zum Deckenrelief vier Zentner Material angetragen werden mußten. Näherer Bericht mit Abbildung folgt. J. Vollmar

Bonn. Bildhauer Dr. Karl Menser schuf im verflossenen Jahre größere und kleinere Denkmale zur Erinnerung an im Felde gefallene Krieger; große Denkmale in den Pfarrkirchen St. Peter in Köln (Christus als Erlöser), in Rüngsdorf (Altar mit Pietà), in Oberdollendorf (Seitenaltar: Der auferstandene Heiland), in Breinig (St. Sebastian). Gedenktafeln führte Menser aus für die Landwirtschaftskammer der Rheinprovinz in Bonn, für das städtische Gymnasium ebenda, für den Gesellenverein in Honnef. Das Kollegium Leoninum und Albertinum zu Bonn erhielten aus des Künstlers Hand Denkmäler für die im Weltkrieg gefallenen Theologen (Relief mit zwei Tafeln: Christus weist die Jünger auf das Kreuz und die Figur der Ekklesia). In der Ausführung begriffen sind große Arbeiten für die Pfarrkirche St. Heribert in Köln-Deutz (Christus am Kreuz mit einem Doppelrelief der trauernden, zum Heiland pilgernden Frauen), Ürdingen (lebensgroße Pietà), Essen-Kray (Christus und die trauernden Frauen). Die Stadt und Universität Bonn, sowie die Stadt Honnef und die Gemeinde Endenich (Bonn) haben Kriegerdenkmäler in Auftrag gegeben. Für den Lichthof der Universität ist die plastische Darstellung eines jungen Mannes auf hohem Sockel geplant, der die lodernde Fackel zum Himmel hebt (das zuerst in Aussicht genommene Schwert erhielt nicht die Zustimmung der Besatzungsbehörde). Schließlich ist noch ein in Arbeit befindliches Epitaph für das Bonner Landgericht zu erwähnen. J. Vollmar

»Die heilige Familie« von Hans Huber-Sulzemoos. Das anmutige Bild, das sich dem »Jesus als Kinderfreund«, dem »Bei der Mutter Gottes daheim« und inhaltsverwandten Werken des gleichen Künstlers anreiht und das dankbare Motiv in reizvoller Weise weiter ausführt, zeigt die heilige Familie als ein gerade für die jetzige Zeit recht passendes, freundlich mahnendes Vorbild stiller, getreuer Arbeit. Im Innern der traulichen, echt deutschen Wohnung sitzt die hl. Jungfrau am Spinnrocken, während sie gleichzeitig auf den Jesusknaben blickt, der einigen kindlichen Spielgenossen überirdischen Lohn zu erteilen scheint. Im Hintergrunde wirkt St. Joseph an seiner Zimmereiarbeit. Durch die offene, ins Freie führende Tür ist eine Frau mit einem Kinde einzutreten im Begriff. Die Farben- und Lichtstimmung ist warm und heimelig. Das Bild ist jetzt von der Gesellschaft für christliche Kunst G. m. b. H. in drei verschiedenen Größen, farbig ausgezeichnet nachgebildet, herausgegeben worden. Die größte Ausgabe besitzt einen Bildumfang von 31×42 cm und kostet 30 M. Als Schmuck der christlichen Familienwohnung sind die vornehm wirkenden Blätter besonders empfehlenswert. (Das herrliche Bild wurde für die Verlosung für das Jahr 1921 verwendet. Die Red.) Doering

BÜCHERSCHAU

Residenzmuseum in München. Kleiner Führer. Herausgegeben von der Direktion der Museen und Kunstsammlungen des ehemaligen Krongutes. Mit 8 Abbildungen. Verlag für praktische Kunstwissenschaft F. Schmidt, München, Berlin, Leipzig.

Nach jeder Richtung verdienen jene vielen Dank, welche nach dem Umsturz es zuwege brachten, daß die Residenz der bayerischen Fürsten in ein »Residenzmuseum« umgewandelt und so der Barbarei und Pietätlosigkeit entzogen und zu einem Ehrendenkmal ausgestaltet wurde. Jedermann muß bekennen, daß bei dieser verantwortungsvollen Arbeit feinfühlige Kräfte walteten und daß Schönes und Anregendes geschaffen wurde. Die Leitung lag in den Händen des Direktors Prof. Friedrich H. Hofmann. Schon am 19. Mai 1920 konnte das »Residenzmuseum« eröffnet werden. Dem Besucher kommt der kleine Führer, in der Hauptsache von Konservator Dr. Adolf Feulner bearbeitet, sehr zustatten. S. Staudhamer

Schloß Nymphenburg. Kleiner Führer. Herausgegeben von der Direktion der Museen und Kunstsammlungen des ehemaligen Krongutes. Mit 8 Abbildungen. Verlag für praktische Kunstwissenschaft F. Schmidt, München, Berlin, Leipzig.

Nach der Revolution wurde die Direktion der Museen und Kunstsammlungen des ehemaligen Krongutes mit der Aufgabe betraut, die wichtigeren Teile des bis dahin in der Hauptsache von Mitgliedern der königlichen Familie bewohnten Schlosses in ein Raumkunstmuseum umzuwandeln. Bei dieser Arbeit wurde, wie es auch in der Residenz geschah, alles, was noch seinen Standort bewahrt hatte, an Ort und Stelle belassen; entfernt wurden stilistische Fremdkörper und ausgetauscht solche Stücke, die sich nachweisbar früher in anderen Schlössern befanden. Der vorliegende gediegene Führer von Dr. Ad. Feulner ist nicht nur für die Besucher des Schlosses, sondern für jeden Kunstfreund eine belehrende Lektüre. S. Staudhamer

Meisterwerke der Buchmalerei. Aus Handschriften der bayerischen Staatsbibliothek München, ausgewählt und herausgegeben von Dr. Georg Leidinger, Direktor der Handschriftenabteilung. Einmalige Faksimile-Ausgabe in 1000 numerierten Exemplaren. Verlag von Hugo Schmidt, München.

In prachtvoller Ausstattung bietet dies monumentale Werk (Format 40×52 cm) eine Auswahl kostbarster Buchmalereien des 9. bis 17. Jahrhunderts. Man erhält eine Ahnung von dem staunenswert reichen Besitze, dessen sich die Münchner Staatsbibliothek auf diesem Gebiete rühmen darf. Mit Recht bleiben diese herrlichen Schätze feinster alter Kunst — für älteste Zeiten fast die einzigen Zeugen und Denkmäler einer wundervollen, technisch unübertrefflichen, geistig unergründlich tiefen künstlerischen Kultur — der breiten Masse der Besucher schwer oder gar nicht zugänglich, um die Schäden hintanzuhalten, die bei öfterer Benutzung oder auch nur bei, wenn noch so sorgfältig behandelten Ausstellungen auf die Dauer unvermeidlich sind. Die Rücksicht auf das neuerdings immer steigende Interesse am Buchschmucke, sowie an den Kunstleistungen des Mittelalters konnte aber nicht aus den Augen gesetzt werden. Dr. Leidinger hat schon bei dem Münchner kunsthistorischen Kongreß 1909 den Gedanken der Herausgabe einer Anzahl besonders wertvoller Buchmalereien der Staatsbibliothek zur Sprache gebracht. Erst 1919 hat diese Idee verwirklicht werden können. Das Werk, zu dessen Gelingen die Sachkunde Dr. Leidingers, die Tüchtigkeit bester technischer und künstlerischer Hilfskräfte und die, bei jetzigen Zeiten besonders

anerkennenswerte Tatkraft und Unternehmungslust des Verlages zusammengewirkt haben, darf als eine der ausgezeichnetsten Leistungen solcher Art anerkannt werden. Die auf den 50 Tafeln durchweg in der Pracht ihrer Farben und in wirklicher Größe wiedergegebenen Miniaturen besitzen den Wert absoluter Originaltreue. Der Herausgeber versah das Werk mit einem einleitenden Texte und mit einer genauen Beschreibung der Tafeln. Sie beginnen mit der Herrlichkeit des 870 entstandenen Evangeliars Karls des Kahlen (des Codex aureus von St. Emmeram), jenes Wunderwerkes frühmittelalterlicher Buchmalerei, das für die Kunst späterer Zeit von hoher Bedeutung geworden ist. Angeblich der Reichenauer Malschule entstammt das berühmte Huldigungsbild Ottos III. Ein Blatt von überwältigender Großartigkeit ist jenes visionäre mit der Figur des hl. Lukas. Erzeugnisse großartiger Malkunst sind die Bamberger Perikopen Heinrichs II. Kraft und Schönheit vereinigen sich in den Werken der Regensburger Malschule. Proben von ihren Leistungen bieten u. a. einige Bilder aus dem Evangeliar der Uta von Kirchberg, Äbtissin des Niedermünsterklosters. Aus den folgenden Jahrhunderten werden außer deutschen (thüringisch — sächsischen, bayerischen) auch einige englische, französische und italienische Arbeiten gezeigt. Aus dem 15. Jahrhundert sieht man u. a. Leistungen der einflußreichen böhmischen Kunst, Werke aus Wien, Salzburg, Regensburg (Berthold Furtmeyer † 1501), aber auch französische (so die kulturgeschichtlich und künstlerisch gleich interessante Gerichtssitzung zu Vendôme 1458 von dem ausgezeichneten Jean Fouquet), eine Probe aus dem Gebetbuche des Lorenzo de'Medici von 1485. Die Kunst des Niederrheines ist vertreten durch das Gebetbuch der Sibylla von Cleve. Endlich kehrt die Betrachtung nach Bayern zurück und fesselt u. a. durch ein von Hans Muelich prachtvoll gemaltes Bildnis des Kurfürsten Albrecht V. Das letzte Blatt gehört dem 17. Jahrhundert an. — Das schöne Werk, dessen Preis angesichts der bis in jede Einzelheit (Druck, Papier, Einband usw.) mustergültigen Beschaffenheit des Gebotenen auch in weniger teueren Zeiten als der jetzigen nicht hoch zu nennen gewesen wäre, vereinigt außerordentlichen wissenschaftlichen Wert mit einer Auge und Sinn unwiderstehlich fesselnden Fülle herrlichster Eindrücke. Der Preis beträgt nach Schluß der Subskription in Lieferungen rund 1800 M., in Leinen gebunden 1950 M. Doering

Glaube und Kunst. Religiöse Meisterbilder, herausgegeben unter Mitwirkung von geistlichen Würdenträgern. Blatt 25, Matthäus Schiestl, »Christkindleins Geburt«. Erläuterungen von Dr. O. Doering. Doppelblatt 26/27, Guntermann »Krönung Mariä« und »Die klugen und törichten Jungfrauen«. Erläuterungen von P. A. Kuhn. Preis für Blatt M. 1.50, Doppelblatt M. 3.—. Verlag Parcus & Co., München.

Nach längerer Unterbrechung liegen wieder drei neue Blätter dieser Sammlung vor, die sich durch die Gediegenheit des reproduktiven Verfahrens, wie des begleitenden Textes eine große Anhängerschaft gesichert hat. In der Auswahl der Künstler wird eine glückliche Hand verraten. Schiestl schlägt Töne an, die auch noch zum verhärteten Herzen der Zeit sprechen. Dr. Doering schildert die »Geburt« als ein Bild voll deutscher Herzinnigkeit, als eine Schöpfung wahrer Volkskunst, als eine ebenbürtige Nachfolge Martin Schongauers, oder Schwinds, oder Ludwig Richters. Tiefe der Auffassung, Frömmigkeit und Schlichtheit erfüllt den Geist seines Schaffens, das wenn es noch unbekannt sein sollte, aus diesem Bild gelesen werden kann. Gleich Schiestl schöpft Jos. Guntermann, ohne epigonenhaft zu wirken oder zu sein, in selbständiger Verarbeitung aus der Vergangenheit. Der romantische Zug ist beiden gemein. Und doch, wie ganz anders repräsentieren sich seine »Klugen und törichten Jungfrauen« und seine »Krönung Mariä«. Beide Bilder, die in den Gedankenkreis eines Kuppelbildes gehören, sind als monumentaler Schmuck zweier Schildbögenflächen über kleineren Bogenöffnungen gedacht. Derartige Kunst, für die leider immer noch das gehörige Betätigungsfeld auf großen Flächen fehlt, ist heute selten geworden. Monumentalmaler werden nicht oft geboren und die Ausbildung, wie sie sich Guntermann gründlich zu eigen machte, dünkt vielen heute zu mühselig. Ein Leinwandbild ist leichter »heruntergemalt«. Die Darstellungen sind, zu diesem Schluß kommen wir mit P. Kuhns Erläuterungen, von besonderer Feinheit, für das christliche Volk verständlich, belebend und erbauend — also dem Glauben und der Kunst entsprechend. Sie führen in der direkten Linie fort von Guntermanns Kuppelgemälde in der Aussegnungshalle des Münchener Ostfriedhofs. Der Geist, der sie beseelt, spricht auch aus dem »Kreuztragenden Heiland«, den die obige Sammlung bereits vor Jahren veröffentlicht hat. W. Zils

Jerusalem und der Kreuzestod Christi. Vollständige Wiedergabe des Rundgemäldes von Professor Gebhard Fugel. In 10 Autotypien mit erklärendem Text von Dr. Joh. Damrich. — 5. bis 7. Tausend. Ravensburg, Verlag von Hans Hartlieb.

Auch in dieser Neuauflage des beliebten Rundgemäldes mit der erhabenen Kreuzigungsgruppe von Fugel ist die Reproduktion sehr gut. S. St.

Das Neue Testament unseres Herrn Jesus Christus. Übersetzt von Dr. Benedikt Weinhart, mit Einführungen und Anmerkungen versehen von Dr. Simon Weber. Evangelien und Apostelgeschichte. Illustrierte Familienausgabe. Mit 40 Bildern nach Friedrich Overbeck und 2 Kärtchen. gr. 8° (XII u. 378 S.) Freiburg i. Br. 1922, Herder. M. 58.—; geb. M. 80.—; zu den Verlagspreisen kommen die geltenden Teuerungszuschläge.

Eine nähere Besprechung dieses gediegenen Buches kann in diesen Blättern nicht statthaben. Wir verweisen jedoch auf die Abbildungen, die einen überaus edlen Schatz christlicher Kunst aus seiner Verborgenheit ziehen und zu begrüßen sind, wenn sie auch keine volle Vorstellung von der Schönheit der Zeichnungen Overbecks zu geben vermögen. S. Staudhamer

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST E.V.

Einladung zur XIX. ordentl. Mitglieder-Versammlung zu München

am 26. August 1922 um 3 Uhr nachmittags im kleinen Saale des Hotel Union, Barerstr. 7

Tagesordnung: 1. Vortrag. 2. Bericht über die Tätigkeit der Gesellschaft seit der 18. Mitglieder-Versammlung. 3. Rechnungsablegung und Revisionsbericht. 4. Vorlage des Haushaltungsplanes. 5. Anträge: a) In § 21 Abs. 1 der Satzungen ist beizufügen: »Anträge auf Änderungen der Jahresbeiträge und der Beiträge für lebenslängliche Mitgliedschaft gelten nicht als Anträge auf Satzungsänderung«. (Vgl. §§ 4 und 6 der Satzungen.) b) Antrag auf Erhöhung der Jahresbeiträge und der Beiträge für lebenslängliche Mitgliedschaft. c) In § 2 Abs. 3 der Satzungen ist beizufügen: »Wenn eine Mitgliederversammlung, die über eine Satzungsänderung Beschluß fassen soll, nicht die hierzu vorgeschriebene Besucherzahl aufweist, so ist eine weitere aus diesem Grunde einberufene außerordentliche Mitgliederversammlung ohne Rücksicht auf die Zahl der Anwesenden über die betreffenden Vorschläge auf Satzungsänderungen beschlußfähig«. d) § 7 Abs. 2 zweiter Satz erhält die Fassung: »Der Ausschuß wird von der Vorstandschaft der Gesellschaft unter Fühlungnahme mit der oberhirtlichen Stelle der Diözese auf drei Jahre bestimmt.«

Um die Kosten für Porto- und sonstige Auslagen zu sparen, werden die Einladungen zur 19. Mitgliederversammlung schon jetzt mit den Berichten über das Jahr 1921 versendet.

München, Mitte Juni 1922.

Die Vorstandschaft

JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Unter dem Protektorate Sr. Eminenz des Kardinals Dr. Michael von Faulhaber

Eröffnungsfeier am 16. Juni in der Residenz zu München

Die von der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« veranstaltete Ausstellung für christliche Kunst, über die wir bereits in der vorigen Nummer (S. 136) Mitteilung machten, wurde am 16. Juni, 6 Uhr abends, vor geladenen Gästen feierlich eröffnet. Die Ausstellung befindet sich in dem von dem unsterblichen Kunstmäzen König Ludwig I. von Bayern durch den berühmten Architekten Leo von Klenze errichteten monumentalen Südbau der Residenz, und zwar im Obergeschoß, den sogenannten »Blumensälen«, die bisher einer Besichtigung nicht zugänglich waren, aber eine Sehenswürdigkeit bilden. Der Aufgang zur Ausstellung ist vom Max-Joseph-Platz aus.

Zur Eröffnung erschien der hohe Protektor der Ausstellung, Kardinal Faulhaber, Se. Exzellenz der Apostolische Nuntius Dr. Pacelli und eine große Zahl hoher Persönlichkeiten, umgeben von der Vorstandschaft der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« und von der Ausstellungsjury.

Der 1. Präsident der Gesellschaft, Exzellenz Dr. Wilhelm Ritter von Haiß, hielt die Begrüßungsrede. Er wies darauf hin, daß die Gesellschaft das 25 jährige Gründungsjubiläum (4. Januar 1918) in stiller Wehmut ohne äußere Feier vorübergehen lassen und sich auf die Herausgabe einer Jubiläumsnummer ihres literarischen Organs, der »Christlichen Kunst« beschränken mußte. Nun aber gebe das bevorstehende 30. Stiftungsfest im Verein mit dem kommenden Katholikentage Anlaß, durch eine Ausstellung von der in 30 Jahren entfalteten Wirksamkeit der Gesellschaft Rechenschaft abzulegen. Redner dankte Sr. Eminenz dem Herrn Kardinal für die Übernahme des Protektorates und für sein Erscheinen, das nicht nur die heutige Versammlung ehre, sondern die gesamte christliche Künstlerschaft. Er bemerkte, daß auch die Staatsregierung den segensreichen Einfluß schätze, den eine vom christlichen Geist getragene Kunst ausübe. Besondere Dankesworte widmete er der Verwaltung des ehemaligen Krongutes, welcher Präsident Heinrich Ritter von Höglauer vorsteht, und dem Finanzministerium für die in der Künstlerschaft freudigst begrüßte Überlassung der so günstigen Räume, die für die ausgestellten Kunstwerke einen vornehmen Rahmen abgeben. Dann skizzierte Redner den Zweck und die Arbeitsweise der Gesellschaft, sprach den Wunsch aus, daß insbesondere auch die gebildeten Laien sich in derselben zusammenfinden möchten, und bat schließlich Seine Eminenz, die Ausstellung zu eröffnen.

Sogleich ergriff der Herr Kardinal das Wort zu etwa folgenden Ausführungen:

Die Ausstellung der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« ist veranstaltet den Meistern von gestern zum Gedächtnis. Ihr Geist lebt in den Künstlern der neuen

Zeit, deren Werke aufs neue beweisen, daß die Tradition der großen christlichen Vergangenheit der stärkste Anstoß ist, fortzuschreiten und auf dem Wege des Fortschritts auch die neue Zeit zu meistern. Den Männern von gestern zum Gedächtnis und den Meistern von heute zum Danke dafür, daß sie als Bekenner ihrer künstlerischen Überzeugung ihren Weg laufen, unbekümmert darum, ob ihnen die Zeitgenossen würdigen Dank wissen, ob Kunstgenossen ihre Werke nur nach ihrer eigenen Arbeitsweise messen und werten. Den Meistern von heute zum Dank und den Meistern von morgen zur Erhebung, zur seelischen Stärkung, auf daß sie nicht vergessen: Nur das kann die Seele des Volkes heben, was selber eine Seele besitzt und wer mit Ewigkeitswerten seines künstlerischen Schaffens rechnet, kann sogar auf Erdenlob verzichten. Mit einem Gruß des Dankes an alle, welche die schwierige Vorarbeit geleistet haben, mit einem Gruß der Ehrfurcht an die Kirche, die den christlichen Gedanken Jahrhunderte hindurch getragen und damit den Feuerherd unverlöschlicher und unsterblicher Ideen für die Künstlerarbeit gehütet hat, mit einem Appell an die Freunde und Besucher dieser Ausstellung vor und während des Katholikentages, mit einem Appell an ihre Gesinnung, daß sie sehen, was für ein Idealismus hinter den Werken der christlichen Kunst am heutigen Tage lebt, und daß die Zeitgenossen wissen und erfassen, was für Pflichten sie gegen diese Künstler von heute haben, und endlich mit einem Gruß der Bewunderung für die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst«, welche diese große Tat gewagt hat, welche damit ein neues Bekenntnis abgelegt und ihre Werke an die öffentlichen Straßen gestellt hat, mit einem Gruß der Bewunderung für die einzelnen dieser christlichen Künstler und für die Künstlerschaft im ganzen erkläre ich auf Ersuchen der Gesellschaft diese Ausstellung für eröffnet.

Der nun folgende Rundgang durch die neun, meist sehr großen Räume mit ihren 524 Ausstellungsgegenständen gestaltete sich sehr angeregt und löste allgemeine laute Anerkennung aus. S. Staudhamer

WETTBEWERB ZUR ERLANGUNG VON PROJEKTEN FÜR EIN KRIEGERDENKMAL IN OTTOBEUREN

Im Auftrage des Denkmalausschusses und der Gemeindevertretung Ottobeuren schreibt die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein Kriegerdenkmal aus.

Das Denkmal soll christlichen Charakter tragen.

Es soll auf dem Marktplatz im weiteren Sinne zur Aufstellung gelangen und in das Bild des Marktplatzes mit der Kirche eingestimmt werden. Dem Künstler ist, wenn er andere Punkte für ungeeignet hält, die Möglichkeit gegeben, das alte Denkmal der Kriegsteilnehmer von 1870 zu entfernen und ein neues gemeinsames an seine Stelle zu setzen.

Am Denkmal sind die Namen der 140 Gefallenen deutlich anzubringen; wird das alte Kriegerdenkmal entfernt, so müssen die an demselben enthaltenen Namen auf das neue gemeinsame Denkmal übernommen werden.

Das Material ist freigestellt. Wetterbeständigkeit wird gefordert.

Die Kosten des Denkmals mit den Inschriften dürfen sich auf 120000 bis 170000 M. belaufen. Hierin sind nicht einbegriffen die Kosten des Transportes des fertigen Denkmals und der Aufstellung desselben.

An dem Wettbewerb können sich beteiligen die Künstler, welche am Tage der Ausschreibung bereits Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst waren, ferner die in Ottobeuren geborenen oder daselbst beheimateten Künstler.

Zur Orientierung werden dem Ausschreiben beigefügt der Lageplan und zwei Ansichten des Marktplatzes.

An Zeichnungen bzw. Modellen wird verlangt:

1. ein Lageplan im Maßstab 1:50 mit eingezeichnetem Denkmal;

2. eine Modellskizze oder eine entsprechende zeichnerische Darstellung des Denkmals im Maßstab 1:10; beizufügen ist ein Kostenanschlag, in dem auch näher anzugeben ist, in welchem Material sich der Künstler die Ausführung denkt.

Die Entwürfe sind bis zum 16. September 1922, 6 Uhr abends, an die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, München, Karlstraße 6, einzusenden. Von auswärts kommende Entwürfe müssen an diesem Termin nachweisbar der Post übergeben sein.

Jeder Entwurf ist mit einem Kennwort zu versehen. Auch ist ihm ein verschlossener Briefumschlag beizugeben, der außen das gleiche Kennwort trägt und innen die deutliche Angabe des Namens und der genauen Adresse des Verfassers enthält.

Das Preisgericht setzt sich zusammen aus der Jury 1922, zwei Vertretern der Vorstandschaft und acht zugewählten Herren. Es sind die Architekten Prof. Hermann Buchert, Prof. Robert Graschberger, Studienprofessor Hans Schurr und Prof. Hermann Selzer, die Bildhauer Georg Albertshofer, Hans Hemmesdorfer, Prof. Heinrich Wadere und Georg Wallisch, die Maler Albert Figel, Hans Huber-Sulzemoos und Prof. Miller, Konservator am Landesamt für Denkmalpflege, die Kunstfreunde Dr. Frz. J. Bayer und Hauptkonservator Prof. Msgr. Richard Hoffmann, die Herren Prof. Georg Busch (Bildhauer) und Msgr. S. Staudhamer, sämtliche in München; ferner als Vertreter des Denkmalausschusses und der Gemeinde Ottobeuren die Herren Bürgermeister Pfalner, P. Narcissus König O.S.B., und Kunstmaler Haugg.

Es werden acht Projekte prämiiert, eines derselben wird ausgeführt; auf die andern werden Preise im Gesamtbetrag von 10000 M. verliehen,

und zwar: ein Preis zu 3000 M., ein Preis zu 2000 M., ein Preis zu 1500 M., ein Preis zu 1200 M., ein Preis zu 1000 M., ein Preis zu 800 M., ein Preis zu 500 M.

Dem Preisgericht bleibt es vorbehalten, die Summe auch anders zu verteilen.

Die preisgekrönten Entwürfe bleiben Eigentum der Verfasser. Die Auswahl des auszuführenden Entwurfes behält sich der Denkmalausschuß Ottobeuren vor.

Es ist beabsichtigt, die Entwürfe in München einige Zeit zur allgemeinen Besichtigung auszustellen. Ferner ist in Aussicht genommen, die prämiierten Entwürfe alsdann auf Kosten des Denkmalausschusses Ottobeuren im dortigen Rathaus zu zeigen.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst behält sich das Recht vor, die preisgekrönten und auch andere Entwürfe zu veröffentlichen.

Die Einsendung erfolgt auf Kosten und Gefahr der Einsender.

Die Entwürfe, welche 14 Tage nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden den Herren Einsendern auf ihre Gefahr zugesandt. Um zu den Adressen zu gelangen, werden alsdann durch eine Vertrauensperson die Briefumschläge geöffnet.

Etwaige Beschwerden müssen bis zum 15. Oktober 1922 angemeldet sein.

München, den 26. Mai 1922.

Die Vorstandschaft
der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

WETTBEWERB FÜR EINE KATHOLISCHE ST. ANTONIUSKIRCHE IN AUGSBURG

In Augsburg soll auf einem an der Munding-, Imhof- und Moltkestraße gelegenen Bauplatze eine dem hl. Antonius von Padua geweihte Pfarrkirche erbaut werden.

Zur Erlangung von Entwürfen für diesen Neubau schreibt die katholische Gesamtkirchenverwaltung Augsburg einen Wettbewerb aus.

Zur Beteiligung an dem Wettbewerb werden die in Bayern lebenden Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst eingeladen, welcher die Durchführung des Wettbewerbes übertragen ist. Die Zugehörigkeit zur Gesellschaft muß am Tage des Erlasses der Ausschreibung bereits bestehen.

I. Lage des Bauplatzes. Der Bauplatz wird von der Munding-, Imhof- und Moltkestraße umschlossen, ist vollständig frei und befindet sich in unmittelbarer Nähe des Stadtgartens und des Wittelsbacherparkes. Er liegt in solcher Höhe, daß die Antoniuspfarrkirche dereinst eine beherrschende Lage im ganzen Stadtbild einnehmen wird.

Als Unterlagen stehen zur Verfügung: 1. Lageplan, 2. Bauplatzplan; letzterer kann gegen die Entrichtung der Selbstkosten (10 M.) von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (München, Karlstr. 6) bezogen werden.

II. Achsenrichtung. Es wird gewünscht, daß die Kirche wenigstens annähernd geostet sei.

III. Raumbedarf und -verteilung. Die Kirche soll für 2500 Personen Platz bieten, und zwar für 300 Kinder und 2200 Erwachsene. Für Erwachsene sind 1100 Sitzplätze vorzusehen, für Kinder 200, wobei für die Sitzplätze der Erwachsenen je 0,47 qm, für die der Kinder je 0,34 qm zu berechnen sind. Für die 1100 Stehplätze der Erwachsenen sind je 0,34 qm zu veranschlagen. Bei dieser Berechnung des Raumes sind die für Gänge, Altäre, Orgel u. s. w. benötigten Flächen nicht mit inbegriffen. — Sämtliche Kinder bzw. Schüler sollen nicht im Chore, sondern im Schiff der Kirche untergebracht werden. Die Gänge sollen so viel Raum bieten, daß Prozessionen ungehindert im Kircheninnern abgehalten werden können.

Die Kirche soll einen Hauptaltar und vier Nebenaltäre, sechs Beichtstühle, eine Kanzel, ein Oratorium, eine geräumige Orgelempore, eine Taufkapelle oder Taufnische erhalten. Auch ist für eine heizbare Sakristei Vorsorge zu treffen, ferner für einen Raum zur Abnahme der Beichten Schwerhöriger, sowie für eine Paramentenkammer, für einen unterirdischen Raum zur Aufbewahrung von Brennmaterial und Zierpflanzen. Verlangt wird auch eine Heizungsanlage, laufendes Wasser und elektrische Beleuchtung.

Der Grundriß der Kirche ist so zu gestalten, daß die Besucher tunlichst von allen Sitzplätzen aus auf Hochaltar und Kanzel sehen können. Es empfiehlt sich deshalb, den Hochaltar in ziemlicher Höhe anzubringen, jedoch soll die Kommunionbank zu ebener Erde stehen. Die Nebenaltäre sollen möglichst im vorderen Teile der Kirche ihren Platz erhalten, im übrigen wird ihre Einordnung freigestellt. Die Anbringung von Wintertürenkästen im Innenraum ist zu vermeiden. Rückwärts soll quer durch die Kirche ein Gitter laufen, durch welches der Hauptraum abgesperrt werden kann.

IV. Stil. Die Wahl des Stiles bleibt dem Ermessen des Architekten anheimgestellt. Komplizierte Konstruktionen sind zu vermeiden. Das Äußere soll solid und einfach, das Innere licht und hell sein.

V. Baukosten. Die Baukosten dürfen etwa 4—500000 M. Vorkriegspreis betragen. Entwürfe, welche diese Summe nicht wesentlich überschreiten, werden vom Wettbewerb nicht ausgeschlossen. Als Baumaterial kommt Backstein in Betracht. Die Kosten sind nach Kubikmetern umbauten Raumes zu bemessen, und zwar für die Kirche 18 M., für Türme 30 M. Hierzu sind noch 2500 % Teuerungszuschlag zu rechnen. Die Berechnung für die Kirche mit Nebenräumen erfolgt von Oberkante-Fußboden bis Oberkante-Dachgesims, für den Turm von Terrain-Oberkante bis zur Spitze mit der Fläche im Erdgeschoß. In der Bausumme sind nicht enthalten die Auslagen für Altäre, Bet- und Beichtstühle, Kommunionbank, Orgel, Kanzel, Taufstein, Abschlußgitter, Uhr und Glocken.

VI. Vorzulegende Skizzen. Es sind im Maßstab 1 : 200 vorzulegen: ein Grundriß, ein Längenschnitt, ein Querschnitt, eine äußere Vorder- und Seitenansicht, ein Lageplan, eine perspektivische Außenansicht. Modelle werden wegen allenfallsiger Ausstellungsschwierigkeiten nicht zugelassen (vgl. Ziffer X). Außerdem ist unter Zugrundelegung der Bestimmungen unter Nr. V ein Kostennachweis nach Kubikmetern umbauten Luftraumes, von Oberkante-Fußboden bis Oberkante-Hauptgesims gerechnet, zu liefern. Größe und Darstellungsweise der Perspektiven werden dem Bewerber freigestellt.

VII. Einlieferungsfrist. Die Entwürfe sind bis zum 31. August 1922, abends 6 Uhr, an die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst (München, Karlstraße 6) einzusenden bzw. nachweisbar vor diesem Termin der Post zu übergeben. Den mit einem Kennwort versehenen Entwürfen ist in einem verschlossenen Umschlage, der außen das gleiche Kennwort tragen muß, Name und Wohnort des Verfassers beizufügen.

Die Einsendung der Entwürfe erfolgt auf Kosten und Gefahr der Eigentümer.

VIII. Preise. Für Preise stehen 10000 M. zur Verfügung. Es sind vier Preise in Aussicht genommen: einer zu 4000 M., einer zu 3000 M., einer zu 2000 M., einer zu 1000 M. Es bleibt jedoch dem Preisgericht auf Grund eines motivierten einstimmigen Beschlusses anheimgestellt, die Summe auch anders zu verteilen und allenfalls auf Preise und Ankäufe zu verwenden.

Es besteht die Absicht, einen der prämiierten Entwürfe ausführen zu lassen. Die Kirchenverwaltung St. Anton verpflichtet sich jedoch nicht, einem der Bewerber die Bauleitung zu übertragen, sondern behält sich vor, nach dieser Richtung besondere Beschlüsse zu fassen.

IX. Preisgericht. Das Preisgericht setzt sich zusammen: 1. Aus der Jury 1922 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (bzw. ihren Vertretern), 2. drei zugewählten Architekten und 3. Vertretern der katholischen Gesamtkirchenverwaltung St. Anton in Augsburg. Im einzelnen nehmen daran teil die Herren Architekten Prof. Hermann Buchert, Prof. Robert Graschberger, Prof. Karl Jäger, Geheimer Hofrat Prof. Heinrich Frhr. v. Schmidt, Studienprofessor Hans Schurr — die Bildhauer Hans Hemmesdorfer und Georg Wallisch — die Maler Albert Figel und Hans Huber-Sulzemoos — die Kunstfreunde Dr. Franz J. Bayer und Hauptkonservator Msgr. Dr. Richard Hoffmann; — die Herren Prof. Georg Busch (Bildhauer) und Kanonikus Msgr. Seb. Staudhamer; — der Vorstand der Gesamtkirchenverwaltung, Herr Domkapitular und Dompfarrer Msgr. Friesenegger (Ersatzmann Herr Stadtpfarrer Blödt von Augsburg-Oberhausen), das Mitglied der Kirchenverwaltung Herr Fr. X. Kusterer, Metallwarenfabrikant; Stadtpfarrer Georg Rupfle, Vorstand der Kirchenverwaltung St. Anton; das Mitglied der Kirchenverwaltung St. Anton Herr Kirchenmaler Heim sowie Herr Generalvikar Dr. Franz Xaver Eberle in Augsburg.

X. Ausstellung und Eigentumsrecht. Es ist beabsichtigt, alle Entwürfe etwa acht Tage in München und acht Tage in Augsburg öffentlich auszustellen. Den sämtlichen Teilnehmern bleibt das Eigentumsrecht an ihren Entwürfen vorbehalten. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst bedingt sich das Recht aus, die prämiierten und auch andere Entwürfe in der Zeitschrift »Die christliche Kunst« oder in einer eigenen Publikation zu veröffentlichen. Etwaige Beschwerden müssen bis zum 1. Oktober 1922 angemeldet sein. Bei denjenigen nicht preisgekrönten Entwürfen, welche 14 Tage nach Schluß der geplanten Ausstellung, etwa bis Mitte Oktober, nicht abgeholt sind, werden die Briefumschläge von einer Vertrauensperson geöffnet, um die Rücksendung zu ermöglichen, welche nach diesem Termin auf die Gefahr des Eigentümers erfolgt.

München, den 26. Mai 1922.

Die Vorstandschaft
der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

PREISAUSSCHREIBEN FÜR CHRISTLICHE KUNST AM WEGE

Die Ars christiana, Westdeutsche Vereinigung für christliche Kunst, schreibt in Verbindung mit der Leitung der Landwirtschaftlichen Ausstellung Düsseldorf 1922 für Künstler in der Rheinprovinz zwei Wettbewerbe aus.

1. Für Wegkapellchen (Bodenfläche bis zu 15 qm).

2. Für Wegkreuze und Bildstöcke, letztere mit malerischem oder plastischem Schmuck.

Verlangt werden ohne großen Aufwand, jedoch hinreichend anschaulich ausgeführte Zeichnungen oder Modelle mit unverbindlicher Angabe der Ausführungskosten. Die Arbeiten zu 1. sollen den Maßstab 1:20, die zu 2. den Maßstab 1:10 haben. — Es werden für jeden Wettbewerb je M. 4000.— für Preise ausgesetzt, und zwar je ein 1. Preis von M. 1500.—, ein 2. Preis von M. 1000.— und je drei Preise von M. 500.—. Doch kann das Preisgericht auch eine andere Verteilung vornehmen. — Die Wettbewerbsarbeiten sind einzuliefern bis zum 26. August 1922, abends 6 Uhr, an den Rhein. Verein für Kleinwohnungswesen in Düsseldorf, Ständehaus, Haroldstraße. — Die Wettbewerbsarbeiten, ob preisgekrönt oder nicht, bleiben Eigentum der Verfasser. Sie werden in der Landwirtschaftlichen Ausstellung in Düsseldorf 1922 (9.—24. September) in der Abteilung »Christliche Kunst fürs Land« nach Maßgabe ihrer Qualität und des verfügbaren Raumes ausgestellt. Minderwertige Arbeiten bleiben auf jeden Fall ausgeschlossen.

Dem Preisgericht gehören an die Herren: Baurat Schilling, Beigeordneter, Düsseldorf, Architekt B. D. A. Thilo Schneider, Düsseldorf, Bildhauer Prof. Langer, Düsseldorf, Bildhauer Prof. Netzer, Düsseldorf, und die beiden Vorsitzenden der Ars christiana: Geh. Rat Dr. von Reumont, Landrat, Erkelenz, und Prof. Dr. Huppertz, Düsseldorf.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ferdinand von Miller, der viele Jahre an der Spitze der Akademie der bildenden Künste vorstand, feierte am 8. Juni den 80. Geburtstag.

Gebhard Fugel malte für die Kirche des Krankenhauses der Franziskanerinnen zu Saulgau drei Altarbilder und zwar eine Kreuzigung für den Hochaltar, eine hl. Familie und ein hl. Abendmahl für die Seitenaltäre.

Bildhauer Kaspar Ruppert (München) hat für seine Heimat Hammelburg ein Kriegsdenkmal entworfen, welches die Mauerecke des dortigen imposanten Rathauses zieren soll. Desgleichen kommt von ihm in Obereschenbach ein Entwurf zur Ausführung, welcher an der vielbefahrenen Straße Kissingen—Hammelburg—Gemünden zur Aufstellung kommt.

Glees (Bz. Koblenz). Zur Erinnerung an ihre im Weltkrieg gefallenen Mitglieder ließ die Gemeinde Glees durch Josef Winnen (Ettringen) ein von Br. Reinold Teutenberg O. S. B. (Abtei Maria Laach) entworfenes Hochkreuz neben der Kirche ausführen. Über drei Stufen erhebt sich des mit dem Christusmonogramm geschmückte Kreuz (Gesamthöhe: 4×20 m), von zwei mit lorbeerumwundenen Stahlhelmen gezierten Sockeln flankiert, deren Schauseiten die Zahlen 1914, 1918 tragen. Zur untersten Stufe ist Basaltlava, zu den übrigen Teilen Ettringer Tuff verwandt. Die Kosten der Ostern 1921 fertiggestellten Steinmetzarbeit betrugen 8000 M.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Wettbewerb für ein Kriegerdenkmal in Mittenwald. Am 20. Mai fand die Sitzung des Preisgerichtes zum Wettbewerb für ein Kriegerdenkmal in Mittenwald statt. Es waren 60 Projekte eingelaufen. Den I. Preis (Kennwort »Beweinung«) erhielt Bildhauer Jakob Rudolph, München. Mit dem II. Preis wurde ausgezeichnet (Kennwort »Bayrisch«) Architekt Frz. K. Alfred Mayer und Bildhauer K. Ruppert, München. Der III. Preis fiel wieder auf Jakob Rudolph (Kennwort »St. Georg«), München, und den IV. Preis erhielt Bildhauer Leo Straub, München (Kennwort »Ehr und Gedenken»). Den V. Preis erhielt Bildhauer Hans Heinlein, München. Belobungen erhielten: Entwurf »Patrona Bavariae II« von Bildhauer W. S. Resch, »Mutterschmerz« von Bildhauer Kaspar Ruppert, »Opfertod« von Kaspar Ruppert und Architekt Theodor Sohm, sowie Entwurf »Inschriften« (fehlt Namensangabe des Verfassers). Die sämtlichen Entwürfe blieben im Ausstellungsraum der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« (Karlstraße 6) vom Montag mit Samstag zu kostenloser Besichtigung ausgestellt.

Wettbewerb. Die Marktgemeinde Fürstenfeldbruck veranstaltete einen engeren Wettbewerb unter Münchener Künstlern zur Erlangung von Entwürfen für einen »Kriegergedächtnisbrunnen« auf dem dortigen Marktplatz. Das Preisgericht tagte am 26. April und zeichnete nachgenannte Herren mit Preisen aus: I. Preis Franz Hoser, Bildhauer, München; II. Preis Julius Drexler, Bildhauer, München; III. Preis Dr. Emil Schweighart, Oberbaurat mit Bildhauer Karl Krohen, München. Die Ausführung ist Franz Hoser übertragen. Der Entwurf ist in barocker Form frei behandelt. An dem aus dem Becken sich erhebenden Säulenaufbau ist der untere Teil kräftig ausgebaucht, zu zwei Seiten Wasserauslauf. Die Vorderseite zeigt, als zeitliches Symbol, einen mit Sturmhelm bewehrten Kriegerkopf. Den bekrönenden Abschluß bildet eine Gruppe »St. Sebastian mit einem klagenden Engelkind, das die Pfeile hält«. Der Schaft der Säule enthält die Widmungsinschrift. Die Namen der zirka 100 Gefallenen werden nicht angebracht, sondern an geeigneter Stelle in oder an der Pfarrkirche verewigt.

Rekordpreise für religiöse Graphik. Auf der Versteigerung der berühmten Wiener Sammlung Dr. Julius Hofmann, die anfangs Mai durch die bekannte Kunsthandlung C. G. Boerner in Leipzig stattfand, erreichten einige Blätter ganz schwindelhafte Höhen. Allerdings handelte es sich um graphische Unika. So erzielte eine »Kreuztragung«, einer der ältesten Holzschnitte überhaupt, die Summe von 920000 M. Das Blatt wird dem Meister von Wittingau (Südböhmen) zugeschrieben und dürfte um 1390 entstanden sein. Verwandte dieses Holzschnittes bewahrt die Münchner Graphische Sammlung. Ein zweiter anonymer Holzschnitt war die Darstellung der beiden Heiligen Rochus (Rochus der Märtyrer, dem ein Engel die Pestbeule am linken Oberschenkel berührt, und der Bischof Rochus). Dieser Holztafeldruck war französischer Herkunft aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Versteigerungspreis 420000 M.). Eine zweite »Kreuzigung«, ein niederländisches Schrotblatt um 1480, stieg auf 350000 M. Nicht uninteressant sind einige Zahlen, die religiöse Kupferstiche erreichten, so zum Beispiel »Die Madonna mit vielen Engeln in einer Landschaft« (Hans Baldung Grien) 52000 M., »Die Anbetung der Hirten« (Domenico Beccafumi, ein sehr seltenes Blatt) 361000 M., »Die Jungfrau am Fenster« (Barthel Beham) 51000 M., »Die Jungfrau mit dem Papagei« (Hans Sebald Beham) 23000 M., »Jesus und das samaritische Weib am Brunnen« (Giulio Campagnola) 22000 M., »Die Verleugnung Petri« (Michelangelo Merisi da Caravaggio) 14000 M., »Die Buße des hl. Chrysostomus« (Lukas Cranach d. Ä.) 23000 M., »Die Passion Jesu Christi (Albrecht Dürer) 105000 M., farbig 135000 M., »Die Jungfrau mit kurzem gebundenem Haar« (ebenfalls von Dürer) 122000 M., vom selben Meister: »Maria an der Mauer« 100000 M., »Die Jungfrau mit der Birne« 125000 M., »Der hl. Hubertus« 175000 M., »Der hl. Hieronymus« 170000 M., »Die große Passion« (Holzschnitt) 450000 M., »Christus lehrend« (»La Petite Tombe«, Rembrandt) 190000 M., vom gleichen Künstler: »Christus in Emmaus« 105000 M., »Christus den Jüngern erscheinend« 110000 M., »Die Grablegung« (Martin Schongauer) 135000 M. B. Binder, Graz

Berlin-Wilmersdorf. In der hiesigen Hl. Kreuzkirche wurde kürzlich eine große, sehr wirkungsvolle »Pietà« des Malers Josef Fellermeyer zum Gedächtnis der im Weltkrieg gefallenen Gemeindemitglieder der Öffentlichkeit übergeben. Das Werk hängt an der linken Hochwand des Gotteshauses und ist nach Form und Farbe frei im Stile der späten italienischen Renaissance gehalten, und doch spielen wiederum echt deutsche Züge tiefsten Seelengehaltes in das Bild hinein. Vor düsterem Hintergrunde sitzt die Schmerzensmutter, den toten Sohn auf dem Schoße. Ergeben wendet sich das Antlitz der Dulderin zum Himmel, aus dem das Licht der Erleuchtung und des Trostes bricht; auch die Gebärdensprache der Hände ordnet sich dem Opfergedanken unter. Der Meister der christlichen Kunst, Fellermeyer, der in diesem Jahre seinen 60. Geburtstag feierte, hat hier eine innig-schöne Probe seines Schaffens abgelegt. Dr. Gehrig

Bildniskunst im Grunewald. In der Villenkolonie Grunewald wird endlich katholischer Gottesdienst abgehalten. Wie nötig es war, zeigen jeden Sonntag 700 Andächtige, welche sich auf zwei hl. Messen nebst Predigt verteilen. Der Zielpunkt aller Blicke ist das Jesuskind des Altarbildes, welches eine Katholikin, Frau A. G. Borchert, eine geborene Westpreußin, dargeliehen hat. Eine kleine Ausstellung ihrer sonstigen Schöpfungen erwies sie als eine richtige Bildnismalerin. Die Gemälde trachten die in der Form klare und im Ausdruck durchgeistigte Natur täuschend wiederzugeben. Die Sehnsucht des Jesuskindes, die Menschen an sich zu ziehen, ist sprechend dargestellt.

Regierungs- und Baurat a. D. Hasak, Berlin-Grunewald

Wiesbaden. Der Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein veranstaltet von Ende August bis Ende November im Neuen Museum eine große Kunstausstellung, die über das zeitgenössische Kunstschaffen unterrichten soll. Die Schweiz und Elsaß-Lothringen werden vertreten sein. Einsendungstermin ist vom 1. Juli bis 1. August. Die Ausstellungsbedingungen sind durch die Geschäftsstelle: Köln, Gürzenichstr. 16, erhältlich.

Köln. — Die Pfarrei St. Johann erhielt ein Kriegsgedächtnisfenster.

Einen Wettbewerb zur Schaffung eines Kölner Messezeichens und zur Erlangung von Entwürfen für ein Plakat hat der Vorsitzende des Aufsichtsrates der Kölner Messegesellschaft unter den deutschen Künstlern ausgeschrieben. Dem Preisgericht stehen Preise von 15000, 10000 und 5000 M. und weitere 10000 M. für fünf Ankäufe für je 2000 M. zur Verfügung. Die Wettbewerbsunterlagen sind beim Messeamt, Köln, Rheingasse 6, gegen Erstattung von 5 M. zu erhalten. Einlieferungs-Schlußtermin ist der 1. August 1922, nachmittags 6 Uhr.

Koblenz. In den Museumsräumen des Schlosses wurde am 17. Mai eine Dürer-Ausstellung eröffnet, die eine große Anzahl graphischer Schöpfungen des Meisters zeigte. Mit der Ausstellung waren Führungen verbunden.

Die Renovierung der katholischen Stadtpfarrkirche zu Röttingen a. Tauber wurde dem Maler Otto Rückert in Mainz übertragen. Den Hauptschmuck bildet ein großes Deckengemälde, die hl. Dreifaltigkeit umgeben von den Evangelisten. Dem gleichen Künstler wurde auch die Erstellung eines reichen Altarschreines für die Marienkapelle in Wertheim übertragen. Genannte Kapelle, eine Perle der süddeutschen Gotik, wird, nachdem sie jahrzehntelang als Magazin gedient hat, dem gottesdienstlichen Zwecke zurückgegeben.

Mainz. — Im Monat April wurde im Gutenbergmuseum zu Mainz eine Übersicht über das Lebenswerk des berühmten Münchener Radierers, Peter v. Halm, eines geborenen Mainzers, gezeigt.

Darmstadt. — Am 20. Mai 1922 wurde die Ausstellung »Deutsche Kunst Darmstadt 1922« auf der Mathildenhöhe zu Darmstadt eröffnet. Die Ausstellung steht unter der künstlerischen Verantwortung der Arbeitsgemeinschaft für bildende Kunst in Hessen.

Im Landesmuseum zu Schwerin wird als glückliche Fortsetzung der Rostocker Frühjahrsschau, die an dieser Stelle besprochen wurde, eine umfassende Ausstellung von Werken »Mecklenburgischer Künstler« gezeigt. Die bereits bekannten Stürmer und Dränger friedlich neben den bodenständig gefestigten Malern, Plastikern oder Kunstgewerblern. Neues Brauchbares bringen die Architekten; unter den noch nicht besprochenen Malern ragt der treffliche Landschafter Professor Bunke (in Weimar tätig) hervor. Ein namhafter Teil, einschließlich der Neuerwerbungen, ist aus dem Besitz des Museums selbst zur Verfügung gestellt worden, so vor allem die Kleinplastiken und Steinzeichnungen des bis vor kurzem in Güstrow tätigen, nunmehrigen Berliner Professors Ernst Barlach.

Dr. Gehrig

Fünfzig Jahre Architekturverlag Ernst Wasmuth (Berlin). Dieser Name hat seit langem Weltgeltung, und neuerdings ist der Verlag wiederum eifrigst bemüht, das Ansehen der deutschen Kunst- und Architekturwissenschaft innerhalb und außerhalb unserer Grenzen zu festigen und zu erhöhen. Eine Reihe von Standardwerken, auch der christlichen Kunst, mit Gurlitt, v. Falke, Dehio, v. Bezold, Muthesius, Sauer und viele andere als Verfasser sind Kunstfreunden und Praktikern bekannt und unentbehrlich. Heute hat sich der Verlag auf ein verbreitertes Kulturprogramm festgelegt, das gerade für den Wiederaufbau Ersprießliches zu leisten verspricht. Besonderes Augenmerk ist dem Städtebau, dem Kunst- und Buchgewerbe gewidmet. Als Festschrift erschien ein sorgsam ausgestatteter Prachtband »Architekturzeichnungen«; ein wertvoller Überblick über die baulichen Aufgaben und zeichnerischen Darstellungsweisen von der grauen Vorzeit bis auf Schinkel, einschließlich der klassischen Kirchen- und Kathedralbauten.

Dr. Gehrig

Ausstellung »Christliche Kunst fürs Land«. In Verbindung mit der Landwirtschaftlichen Ausstellung Düsseldorf 1922 (9.—24. September) wird eine Ausstellung »Christliche Kunst fürs Land« veranstaltet. Die Ausstellungsleitung ladet zur Beschickung derselben ein und bittet, sich um Anmeldebogen an die Geschäftsstelle der Ausstellung in Düsseldorf, Blücherstraße 4, zu wenden.

Die Ausstellung umfaßt folgende Unterabteilungen: 1. Landkirchen. a) Die Kirche in Außen- und Innenansichten. b) Die Kirche im Orts- und Landschaftsbilde. 2. Landfriedhof. Der Friedhof als Ganzes und in Einzelheiten, z. B. Einfriedigung, Portal, Hochkreuz, Denkmäler usw. 3. Christliche Kunst am Wege: Kapellchen (Außen- und Innenansichten), Kreuze, Heiligenhäuschen, Bildstöcke, Statuen usw. 4. Ländliche Kriegerehrungen. 5. Ländliches Kirchengerät: Kupfer, Messing, Zinn usw. 6. Religiöse Hauskunst: Kruzifixe, Statuen, Unterglasmalereien, Bildreproduktionen, Keramiken, Weihwasserbecken, Schüsseln usw.

Berücksichtigung finden nur rheinische vorbildliche Werke aus alter wie aus neuer Zeit, zu 1—4 nur in Zeichnungen und Photographien oder kleinen Modellen, zu 5 und 6 auch in Originalen.

Die Anmeldung durch offiziellen Anmeldebogen hat bis zum 10. August zu erfolgen an Prof. Dr. Huppertz, Düsseldorf, Königsplatz 17, die Einlieferung bis zum 1. September an die Ausstellungshalle, Schäferstraße. Der Transport geht zu Lasten des Ausstellers, desgleichen der Rücktransport, den auch die Geschäftsstelle der Ausstellung gegen Ersatz der Kosten zu veranlassen bereit ist. Die Versicherung der Ausstellungsgegenstände ist ebenfalls Sache des Ausstellers. Ausnahmen von den vorstehenden Bedingungen sind zulässig auf Grund besonderer Vereinbarung. Die Ausstellung ist im übrigen kostenfrei mit Ausnahme für Firmen mit Geschäftsbetrieb, welchen seitens der Geschäftsstelle die Kosten für Platzmiete usw. mitgeteilt werden.

Herr Architekt Steidle wünscht die Feststellung, daß die auf Seite 96 des Hauptblattes abgebildete Kriegserinnerungskapelle in Oberhausen das Ergebnis gemeinsamer Zusammenarbeit mit Herrn Bildhauer Hoser ist.

Franz Frohnsbeck (München) fertigte für die Grabstätte des im vorigen Jahre verstorbenen Prälaten und Pfarrers Schröder in Oberammergau ein geschmiedetes Grabkreuz.

August Weckbecker vollendete für den Dom von Solothurn (Schweiz) acht große Figuren aus Holz: Herz Jesu, die Himmelskönigin und sechs Heilige.

Maria Laach. — Auf dem Waldfriedhofe wurde von der staatlichen Oberförsterei Koblenz den im

Kriege gefallenen Waldarbeitern ein Gedenkstein errichtet. Er ist nach Entwurf des Bildhauers Br. Reinold Teutenberg O. S. B. aus der Abtei Maria Laach in den Basaltbrüchen von Heribert Michels in Niedermendig gearbeitet worden. Der hundert Zentner schwere Block mißt 2.27 Meter in der Höhe, 1.22 Meter in der Breite. Die Schauseite ist behauen. Im vertieften Felde liest man die Widmung und die Namen der Heimgegangenen. Darüber ist das von einem Kugelornament umschlossene Christusmonogramm eingemeißelt, unter dem ein Lorbeerreis und ein Eichenzweig sich kreuzen. Den unteren Abschluß bildet die Inschrift: »Besser ist's im Kriege fallen als das Unheil des Volkes und des Heiligtums zu sehen (Makk. 3, 59).« Der monumentale Gedenkstein ist eine hochherzige Stiftung des Koblenzer Regierungspräsidenten von Gröning. Die Inschrift auf dem Rundbogen des steinernen Friedhofportals lautet: »Quiescentibus in Christo corona vitae« (Die Krone des Lebens den in Christus Entschlafenen).

Sommer-Ausstellung Deutscher Kunst Nürnberg 1922. — In der Kunsthalle am Marientor in Nürnberg wurde eine Sommerausstellung Deutscher Kunst eröffnet, welche bis zum 31. August dauern soll. Sie ist beschickt von einer stattlichen Reihe bekannter und angesehener, persönlich eingeladener Künstler aus allen Gauen unseres Vaterlandes. Neben anderen sind vertreten: Heinrich Altherr (Stuttgart), Hans Adolf Bühler (Karlsruhe), Georg Burmester (Cassel), Erich Büttner (Berlin), Lovis Corinth (Berlin), Heinrich Eberhard (Stuttgart), Richard Engelmann (Weimar), Max Josef Feldbauer (Dresden), Rudolf Großmann (München), Hugo Freiherr von Habermann (München), Willy Jaeckel (Berlin), Ulfers Janssen (Stuttgart), Friedrich Kallmorgen (Heidelberg), Konrad von Kardorff (Breslau), Fritz Klimsch (Charlottenburg, Käthe Kollwitz (Berlin), Max Liebermann (Berlin), Oskar Moll (Breslau), Rudolf Nißl (München), Rudolf Otto (Dresden), Max Hermann Pechstein (Berlin), Karl Schuch, Max Slevogt (Berlin), Eugen Spiro (Berlin), Edmund Steppes (München), Franz von Stuck (München), Wilhelm Trübner und Ludwig von Zumbusch (München).

Die Ausstellungsleitung hat sich nicht einseitig auf eine bestimmte Richtung festgelegt, sondern hat alle Arten und alle Richtungen zu Wort kommen lassen. So ist die Ausstellung voll von Gegensätzen und darum lehrreich und interessant zugleich. Die ausgestellten Kunstwerke bewegen sich durchweg auf einem achtbaren Niveau. Die Veranstaltung ist die erste ihrer Art, die in Nürnberg unternommen wird.

III. Tagung für christliche Kunst. — Sie soll vom 11.–13. September in Breslau stattfinden. Vorträge werden halten: Prof. Bernh. Patzak (Breslau) über Breslauer Barock; Architekt Meckel (Freiburg i. Br.) über den Kirchenbau der Zukunft; Hauptkonservator Msgr. Dr. Hoffmann (München) über monumentale Innenausstattung der Kirche; Landeskonservator Prof. Dr. Sauer (Freiburg i. Br.) über Pflege der Innenausstattung unserer Kirchen; P. Corbinian Wirz O. S. B. (Siegen a. d. Ruhr) über christliche Hauskunst und Devotionalien; bischöflicher Sekretär Dr. Otto Miller (Frauenburg, Ostpr.) über Kunst und Kirche. Auch finden Führungen statt. Ferner wird mit der Tagung eine Ausstellung alter und neuer christlicher Kunst verbunden. Für neue Kunst sollen die Künstler des Ostens zugezogen werden. — Vorsitzender des Arbeitsausschusses ist Geh. Oberbaurat Fischer (Breslau), Präsident des Hauptausschusses und Leiter der Tagung ist der Apostol. Protonotar, Dompropst Dr. Middendorf (Köln).

Deutschgotische Plastik im Lichtbilde. Der Wiesbadener Verein für Kunstgeschichte veranstaltete im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums zu München eine durch Professor Dr. Grolman ins Werk gesetzte Ausstellung photographischer Aufnahmen von Meisterwerken der spätgotischen deutschen Plastik. Man sah Werke des älteren Peter Vischer und seiner Werkstatt, des Adam Krafft und des Veit Stoß — von jedem nur eine Auswahl, aber hinreichend, daß die Bedeutung jedes einzelnen und seine charakteristische Verschiedenheit gegenüber den beiden andern klar vor Augen trat. Ein prachtvolles kunstgeschichtliches Anschauungs- und Studienmaterial war in dieser Ausstellung vereinigt und wurde in Wiedergaben dargeboten, deren technische Beschaffenheit zum größten Teile unübertrefflich genannt zu werden verdiente. Die Schärfe der Aufnahme macht, soweit es sich nicht um farbige Werke handelt, die Anschauung der Orginale fast entbehrlich. Viele selten gesehene Stücke waren dabei, die bekannten übten in den trefflichen Wiedergaben — Gesamt- und Teilansichten — zahlreich ungewohnte, überraschende Wirkungen. Das Ganze bot einen Überblick über die Höhen der deutschen Kunst jenes herrlichen Zeitalters, dessen Kultur gewissen Auffassungen zufolge so dringend der Reform bedurfte, während es doch zu keiner Zeit vorher und nachher schönere, reinere, deutschere gegeben hat.— Die herbe männliche Kunst des Adam Krafft war vertreten durch das Schreyersche Grabmal, das Sakramentshaus von St. Lorenz, besonders letzteres in einer großen Zahl von Einzelheiten; ferner das Pergerstörffersche Grabmal (um 1498) mit seinen wundervollen Figuren und Maßwerken; die berühmten Nürnberger Stationen; die Grablegung aus der Holzschuherkapelle des Nürnberger Johannisfriedhofes. — Das Hauptstück der Vischerschen Plastik das Sebaldusgrab, zeigte sich mit einer Fülle von Einzelheiten, in deren bunter Mannigfaltigkeit sich Monumentalität und Reiz der Kleinkunst vereinigen. Dazu gesellte sich eine stattliche Anzahl prachtvoll gearbeiteter Bronzeepitaphien aus Wismar, Wittenberg (Friedrich der Weise 1527), Breslau, Lübeck, Schwerin usw., das Magdeburger Hochgrab des Erzbischofs Ernst (1495), die Regensburger Grabtafel (von der sich eine Wiederholung für einen anderen Verstorbenen im Erfurter Dome befindet) und vieles andere. Wenig bekannte Sachen dabei, wie das Tintenfaß von Stanmore und das von Oxford, jenes (1510—15) mit der Allegorie des irdischen, dieses (um 1525) mit der des himmlischen Lebens. — Den größten der drei Säle erfüllten Photos von Werken des Veit Stoß. Diese Gruppe war von allen am reichsten an wenig bekannten, selten abgebildeten Werken. Dazu gehört der Stanislausaltar (Museum zu Krakau); der wundervolle, in vielen Einzelheiten und Ganzansichten gezeigte doppelflügelige Krakauer Marienaltar (1477—89); der Altar der oberen Pfarrkirche zu Bamberg (1523), das Rotmarmorgrab Kasimirs IV. (1492), interessant u. a. durch die polnischen Typen mancher Figuren; der Engel-

rahmen des Anton Tucher (Germ. Mus.); der ergreifend herbe Kruzifixus aus dem Heiliggeistspital zu Nürnberg (Germ. Mus.) mit dem unvergleichlichen Kopfe; der kaum minder bedeutende Kruzifixus der Sakristei von Ognissanti zu Florenz; St. Rochus (aus S. M. Anunziata, Florenz u. v. a. Von bekannten Werken sah man u. a. den Lorenzer Englischen Gruß (1517—19), den hl. Leopold (Franziskanerkirche Innsbruck, um 1513), den herrlich reichen Krakauer Johannisaltar (1528) mit den Reliefs der Salome und der Enthauptung des Täufers. Doering

BÜCHERSCHAU

Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1922. Herausgegeben von Josef Schlecht. Gesellschaft für christliche Kunst G.m.b.H., München. 18. Jahrg. Preis M. 7.20 und 30% Sortimenterzuschlag. Porto einschließlich Emballage M. 3.

In einer frischen Aufnahme liegt der 18. Jahrgang des mit Fug und Recht hochbewerteten Kalenders vor. Das äußere Gewand, das ihm Oskar Beringer zu den von dem frühvollendeten Franz Multerer geschaffenen Umschlagbildern gab, steht ihm gut. Die innere technische Ausstattung mit den zahlreichen mustergültigen Abbildungen übertrifft bei weitem jene von gleichgearteten Erscheinungen auf dem Büchermarkt. An der Textgestaltung wirkten wieder verschiedene Kräfte mit. Der bewährte Herausgeber bespricht die Stuppacher Madonna von Matthias Grünewald. Über die ehemalige Dominikanerkirche St. Blasius in Landshut handelt Richard Hoffmann. Auf die aus Landshut stammenden Weihegeschenke in Altötting macht Alois Mitterwieser aufmerksam. Ein interessantes Gebiet der Legende und der Volkskunde — die heilige Wilgefortis — macht gleichfalls Jos. Schlecht zum Gegenstand der Untersuchung. Das Andenken an eine der hervorragendsten Kulturstätten — Oberalteich — weckt Franz Schuster. Hermann Nasse gibt bisher unveröffentlichte Gemälde von Joh. Matthias Kager bekannt, während Bernh. Herm. Röttger das Preysingdenkmal bei Bächendorf weiteren Kreisen zugänglich macht. Zu den Abbildungen der Amalienburg, die die Firma Riehn & Reusch in München beisteuerte, schrieb Franz Josef Bayer den instruktiven Text. — Zum Schluß möchte ich alle schulisch und volksbibliothekarisch interessierten Kreise auf den Kalender aufmerksam machen, denn zu diesem Preis bekommen sie ähnliche geeignete Bücher heute nicht mehr.

W. Zils

Die Kunst am Bodensee, I. Band: Das Konstanzer Münster von Dr. Konrad Gröber ist soeben erschienen und reiht sich würdig an die Beschreibung des Freiburger Münsters von Dr. Schuster, welche früher in diesen Blättern besprochen werden konnte. Der Verfasser, als Autorität auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst bekannt, zeigt uns den geschichtlichen Werdegang dieses monumentalen Bauwerkes, an dem drei Stilperioden gearbeitet und das in seinen Einzelheiten bisher noch zu wenig gewürdigt worden ist. Wir haben hier eine Monographie mit ausgezeichneten Illustrationen, welche nicht bloß die Geschichte des Münsters als Bauwerk zur Darstellung bringt, sondern mit vollem Recht sich als zuverlässigen Führer für die zahlreichen Besucher desselben ausweist. Besonders dankbar sind wir ihm dafür, daß er die hervorragenden Kunstwerke und Kunstwerte, welche nicht gerade jedem Laien in die Augen fallen, hervorhebt und den Weg zeigt bezw. die Richtlinien angibt, nach denen Versäumnisse der Vergangenheit nachgeholt werden können. Der Kapellenkranz und die Fenster sind in den letzten Jahrzehnten schön restauriert worden, aber leider nicht nach einheitlichem Plane. Es fehlt nämlich in der »Perle des Bodensees« noch an einem Münsterbauverein, dem die Aufgabe zufiele, die Restauration des Inneren großzügig nach einheitlichen Prinzipien durchzuführen. Hoffen wir, daß das vorliegende Werk den Grund legt und die Veranlassung abgibt, daß kunstbegeisterte Freunde der Heimat sich zusammenschließen, um dem hervorragenden Bauwerke, das so manche schwere Schicksalsschläge erfahren, zu seiner verdienten Verschönerung zu verhelfen. Dem kundigen Führer auf dieser Bahn möge es vergönnt sein, einen Teil seiner hochgemuten Hoffnungen noch verwirklicht zu sehen. — Dem II. Bande, welcher die Kunst »Rund um den See« zu behandeln gedenkt, sehen wir mit großem Interesse entgegen. Herr Kunstmaler V. Metzger in Überlingen hat sich als Mitarbeiter anerboten. J. W.

Der Entwicklungsgang der altchristlichen Kunst. Von Professor Dr. H. Achelis. 47 Seiten mit 5 Tafeln. Geheftet M. 2.—. Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig. 1919.

In gedrängter und klarer Form gibt der Verfasser einen Überblick über die Entwicklung der altchristlichen Kunst, angefangen von der Katakombenmalerei über die Sarkophagplastik zur monumentalen Malerei der Basiliken. Die Bilder der Katakomben werden entsprechend dem Standpunkt der protestantischen archäologischen Forschung ausschließlich als sepulkrale Darstellungen gedeutet, die sich in Bilder von Rettungen aus dem Tode, der Sündenvergebung (guter Hirt) und des eucharistischen Mahles einteilen lassen. Am Schluß der Verfolgungszeit erweitert sich der Darstellungskreis und die ursprünglich knapp gefaßten Gedanken erhalten eine geschichtliche Erweiterung und malerische Bereicherung und es entstehen Zyklen. Daneben macht sich in der Malerei unter gelehrtem Einfluß die Neigung zum Allegorisieren bemerkbar. — Die Darstellungen des Noë in der Arche, des Opfers Abrahams, Jobs, des Moses, des Elias, Daniels, der Jünglinge im Feuerofen, der Susanna in den Katakomben sind ohne Zweifel zunächst als sepulkrale Gedanken zu deuten, als »Rettungen«, als Hinweise auf Gottes Beistand in Todesnot und als Bitte um Aufnahme der Seelen in das ewige Leben. Es sind dieselben Gedanken, die das uralte Sterbegebet ausspricht, welches der Priester auch heute noch angesichts der mit dem Tode Ringenden verrichtet: »Libera animam servi tui, sicut liberasti Noe de diluvio« usw. Daneben bleibt die Frage offen, ob, inwieweit und seit wann die ersten Christen mit diesen Bildern, oder mit einigen derselben noch weitere christliche Wahrheiten ausdrücken wollten, ferner welche andere Darstellungen dogmatische Gedanken illustrieren. Darüber verbreitet sich die vorliegende kurze Abhandlung nicht näher; nur wird der gute Hirt als Bekenntnis zur Sündenvergebung, das Mahl als eucharistische Feier und das Opfer der hl. 3 Könige als Mahnung zur Mildtätigkeit gedeutet.

S. Staudhamer

Deutsche Malerei und Plastik von 1350 bis 1450. Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus dem ehemaligen Deutschordensgebiet. Von Dr. Herm. Ehrenberg, ord. Prof. d. Kunstgewerbes a. d. Westfäl. Wilhelmsuniversität. Kurt Schröder, Bonn und Leipzig 1920. Brosch. M 13.— und 20% Sort.-Zuschlag.

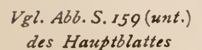
Das Buch stellt nur einen geringen Teil des von dem Verfasser gefundenen Materials dar, dessen vollständige Wiedergabe die gegenwärtigen Verhältnisse verbaten, das sich aber der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft vorbehalten hat. Auch das, was also hier fragmentarisch, wenn auch in vollkommen abgerundeter Form vorliegt, verdient volle Beachtung. Es ist vielfach ein völliges Neuland, das uns Ehrenberg erschloß. Eine beträchtliche Zahl von Gemälden sowie Skulpturen aus einem lange Zeit vernachlässigten Jahrhundert erweitern wesentlich unsere Kenntnis von der Kunst der damaligen Zeit. Dazu kommt der Aufenthaltsort — West- und Ostpreußen, soweit das ehemalige Deutschordensstaatgebiet in Frage kommt —, dem wir ja auch aus anderen Gründen als nur rein künstlerischer Natur unser Herz schenkten.

Um der Herkunft der fast durchweg zum ersten Male veröffentlichten Stücke, ihrer künstlerischen Qualität und kunstgeschichtlichen Bedeutung nachzugehen, untersucht der Verfasser die internationalen Grundlagen des Deutschordensstaates und seiner Kultur, wobei er ein kleines Kompendium der preußischen Ordensbaukunst gibt: Grund und Aufriß der preußischen Ordensschlösser — das ist die Folgerung — beruhen auf italienischen, besonders apulisch-normannischen Anregungen, einige Einzelheiten, besonders solche rein dekorativer Natur, auf Erinnerungen an den arabischen Kulturkreis. Die innere Plangestaltung ist von französisch-westdeutschen Zisterziensern beeinflußt, die technische Behandlung des Backsteins gerät mehr und mehr unter märkisch-sächsischen Einfluß. Für die Palmengewölbe darf englischer Einfluß angenommen werden. Für die Ordensbaukunst war also fast die gesamte damalige gebildete Welt des Morgen- und Abendlandes von Bedeutung, was die künstlerische Tat der Ordensbaumeister nicht herabsetzt. Sie haben vielmehr fremde Motive und Anregungen einheitlich zu etwas Neuem verschmolzen und Großes selbstschöpferisch geleistet. Die Internationalität des Deutschordens und seiner Kultur ist trotz seines rein deutschen Charakters dokumentarisch sichergestellt. Durch sie wird auch klar, daß sich, wie in der Architektur, auch auf dem Gebiete der Malerei und Plastik gleichfalls sich die mannigfachsten Einflüsse kreuzten und mischten und zwar so, daß fernab von jeder nationalen Einseitigkeit und Voreingenommenheit germanischer Geist und deutsches Empfinden sich entwickelten und betätigten. Das Hin- und Herwogen der Bürger des Staates endlich, die neuen Geist und frisches Leben in diesen brachten und die neuen künstlerischen Strömungen des Westens nach dem Osten vermittelten, erklären endlich die Entwicklung, die Malerei und Plastik nahmen. Die stilistische Forschung unterstützen die urkundlichen Nachrichten über auswärtige Bestellungen und Ankäufe und über die Ausführung von Kunstwerken im Ordensgebiet selbst durch dort ansässige Künstler. Der vierte hauptsächlichste Teil des Buches gibt den geschichtlichen Überblick und die künstlerische Würdigung der im Deutschordensgebiet vorhandenen Werke der älteren Malerei und Plastik. Es zeigt sich, daß die frühesten Arbeiten von künstlerischem Range, von der Architektur abgesehen, plastischer Art sind. Dafür stand aber die Malerei, insbesonders die Wand- und Mosaikmalerei, für lange Zeit obenan. Namentlichen Einfluß übten aus die Kölner Kunst, die böhmische, italienische und Nürnberger Malerei. Nach der hier behandelten Periode kommen flandrischer, holländischer, Holsteiner und fränkischer Einschlag, ein Vielerlei und Schwanken, wie es im Wesen des Kolonistenlandes lag. Aber jedenfalls die alte Kunst hat das ost- und westpreußische Land dem Deutschtum mit neu gewonnen.

W. Zils

DIE MITGLIEDER

der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst bitten wir, die Einlagen zu beachten, welche der Sendung der Berichte für 1921 beigegeben sind. Es handelt sich um die 19. Mitgliederversammlung, die Verlosung für 1921 und die Einzahlungen. Die Mitteilung über die Verlosung 1921 erging nur an die Gewinner.


Vgl. Abb. S. 159 (unt.) des Hauptblattes



Text S. 161 und 164 des Hauptblattes

PLAKAT NACH DEM ENTWURF VON ALBERT FIGEL

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München

Von dem berühmten

Handbuch der Kunstwissenschaft

begründet von **Prof. Dr. Fritz Burger-München,**
fortgef. von **Prof. Dr. A. E. Brinckmann-Karlsruhe**

Mitarbeiter:
Prof. Dr. Baum-Stuttgart; Dr. v. d. Bercken-München; Dr. Beth-Berlin; Prof. Dr. Curtius-Heidelberg; Privatdozent Dr. Diez-Wien; Dr. W. Drost-Berlin; Privatdozent Dr. Escher-Zürich; Dr. A. Feulner-München; Prof Dr. Frankl-Halle; Privatdozent Dr. Friedländer-Freiburg; Prof. Dr. Griesebach-Breslau; Prof. Dr. Haupt-Freiburg; Prof. Dr. E. Hildebrandt-Berlin; Prof. Dr. H. Hildebrandt-Stuttgart; Prof. Dr. A. L. Mayer-München; Prof. Dr. W. Pinder-Leipzig; Prof. Dr. H. Schmitz-Berlin; Prof. Dr. W. Schubring-Hannover; Prof. Dr. Graf Vitzthum-Göttingen; Prof. Dr. Vogelsang-Utrecht; Prof. Dr. Wackernagel-Münster; Prof. Dr. Wil ich-München; Prof. Dr. Wulff-Berlin

und andere Universitätslehrer und Museumsdirektoren mit über 10000 Abbildungen in Doppeltondruck und zahlreichen Tafeln

haben wir noch Subskriptionen gegen monatliche Teilzahlungen von M. 50.— abzugeben (im Buchhandel nicht mehr zu haben)

Ansichtssendungen und Bezugsbedingungen bereitwilligst:

Artibus et Literis, Gesellschaft für Kunst- und Literaturwissenschaft m. b. H. Abt. 17 Potsdam

---

Münchener Kunstausstellung 1922



Glaspalast

Münchner Künstl.-Genossensch.
Secession/Kunstgewerbeverein



Juni bis Oktober / Täglich 9—6 Uhr

FRANZISKUS XAVERIUS

Ein Leben in Bildern

von G. Schurhammer S. J. und Historienmaler R. E. Kepler
Kunstausgabe mit Kommentar vornehm kart. M. 35.—, Luxusausgabe in hochf. Hblbd. M. 75.—, Volksausgabe kart. M. 15.— und Zuschläge

Ein eigenartiges, gänzlich neues, von der gesamten Kritik glänzend beurteiltes Werk, das sogleich nach Erscheinen ins Holländische, Italienische, Französische, Englische und Chinesische übersetzt wurde. Über das schon früher bei uns erschienene Werk dess. Verfassers:

Der hl. Franziskus Xaverius, der Apostel des Ostens
Kart. M. 15.— und Zuschläge

schreibt ein italienischer Kritiker:

„Man glaubt einer glänzenden kinematographischen Vorführung beizuwohnen, wenn man diese Seiten liest." — Auch dieses „aufsehenerregende Werkchen" von „dichterischer Kraft" und „ganz eigener Art" wurde sogleich nach Erscheinen ins Holländische, Italienische, Spanische und Baskische übersetzt

Xaverius-Verlagsbuchhandlung A. G. Aachen

Dr. P. Albert Kuhn

Kunstgeschichte

6 Bände, event. mit Register (gut erhalten)

zu kaufen gesucht.

Gefl. Angebote erbeten an die Gesellschaft für christliche Kunst GmbH. in München, Karlstraße 6.



Maier-Harmoniums

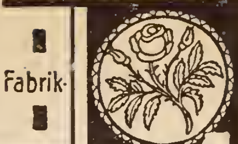
über die ganze Welt verbreitet!

Kleinste bis größte Werke, auch von jedermann ohne Notenkenntnisse sofort 4stimmig spielbare Instrumente. Katal. gratis.

Aloys Maier gegr. 1846 **Fulda**

Königl. und Päpstl. Hoflieferant.





Bestes Blattgold
von hohem Feingehalt
und grösster Dauerhaftigkeit
liefert

C. KÜHNY

Blattgoldfabrik
AUGSBURG 22

Bayerisches Transport-Comptoir

SCHENKER & Co.

MÜNCHEN, Bayerstraße 15
Fernruf 51611—51615

Spezial-Verpackung
für Kunstgegenstände, Gemälde usw., Möbeltransport, Spedition, Versicherung.



Albert Viecelli

Innsbruck, Goethestr. 14

Solideste Bezugsquelle für alle landwirtschaftlichen Maschinen, Bienenzuchtgeräte, Hausmühlen, Kühlanlagen, Turbinen, Kreissägen, Molkereimaschinen

Deutsche Fabrikate — billigste Preise

Wir kaufen
folgende Jahrgänge unserer Monatsschrift
„Die christliche Kunst"
in gutem Zustand zurück

Jahrgang 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 15 und 16
broschiert oder gebunden

Preisangebote erbittet
Gesellschaft für christliche Kunst GmbH.

Eine Jahrespublikation für Kunstfreunde

Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1923

Herausgegeben von Hochschuldirektor **Dr. Jos. Schlecht**

24 Seiten Folio, mit 33 einfarbigen Textabbildungen und zwei mehrfarbigen Umschlagbildern

Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., München, Karlstr. 6

XIX. ORDENTL. MITGLIEDER-VERSAMMLUNG

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst hält am Samstag den 26. August, also am Tage vor Beginn des Katholikentages, um 3 Uhr nachmittags im kleinen Saal des Hotel Union (Barerstr. 7) zu München ihre heurige ordentliche Mitgliederversammlung ab. Die Einladung samt Tagesordnung wurde sämtlichen Mitgliedern zugleich mit den offiziellen Berichten für das Jahr 1921 zugestellt. Auch haben wir sie in der vorigen Nummer (Beibl. S. 66) abgedruckt.

Die Versammlung hat wichtige Entscheidungen zu treffen. Deshalb werden nochmals sämtliche Mitglieder, die an jenem Tage sich in München aufhalten, wie auch besonders die in München wohnenden, im Interesse der Gesellschaft dringendst ersucht, nicht ferne zu bleiben. Es wäre sehr peinlich, wenn nicht die von den Satzungen zur Zeit für Satzungsänderungen vorgeschriebene Besucherzahl zustandekäme.

WETTBEWERB FÜR EIN KRIEGERDENKMAL DER STADT MÜNCHEN

Die große Mittelhalle des Bayerischen Armeemuseums, die im vorigen Jahre die Ergebnisse eines gänzlich mißlungenen Wettbewerbes für ein Ehrendenkmal des bayerischen Heeres in sich versammelt sah, war seit Ende März d. J. für längere Zeit die Stätte, an der eine recht beträchtliche Anzahl von Architekten und Bildhauern ihre Ideen für ein Kriegerdenkmal der Stadt München der Öffentlichkeit vorführten. Hatte es bei jener ersten Gelegenheit genügend geschienen, das Denkmal als ein Werk bescheidenen Umfanges in der erwähnten Museumshalle aufzustellen, so ging man diesmal, von der räumlichen Fessel frei, zu Projekten großmonumentaler Art über. Doch hat man damit nach meinem Empfinden nur ein quantitatives Mehr erreicht. Die Qualität, der innerliche Gehalt stand bei der weitaus überwiegenden Menge der Entwürfe auf keiner höheren Stufe als damals. Vor allem darum, weil eben diese erdrückende Mehrzahl von dem Gedanken beherrscht war, die geistige Aufgabe unter Ausschluß der Religion lösen zu können. Bei den sehr wenigen aber, die nicht völlig dieser Meinung folgten, bildete das religiöse Element dennoch die Nebensache, ja wurde zu gänzlicher Bedeutungslosigkeit verurteilt. So benutzte ein Wettbewerber die Südfront der Frauenkirche, um an ihr das Relief einer Rolandsstatue anzubringen, die doch weder zu der Kirche, noch zu der Geschichte der Stadt München die mindeste Beziehung hat; von der formalen, fast unfreiwillig komischen Ausgestaltung dieses Denkmals sei ganz geschwiegen. Andere kamen der Würde und dem Sinne der Lösung in christlichem Sinne näher. Man sah u. a. ein Relief des auferstandenen Heilandes, mehrere Pietàgruppen, ferner zwei sinnbildliche Figuren oberhalb des Westportals der Frauenkirche, auch eine in expressionistischer Auffassung gestaltete bronzene Pietàgruppe an der Südfront der gleichen Kirche. Denn diese als die volkstümlichste aller Münchener Kirchen hatten alle sich ausersehen, die überhaupt die Religion nicht auszuschließen wünschten. Diese Gruppen und Figuren waren aber teils so unscheinbar, teils an so ungeeigneter Stelle angebracht, daß sie ihren Zweck verfehlen müßten. Ein Denkmal, das der Öffentlichkeit gehört, muß doch ohne weiteres und auch ohne Schwierigkeit gesehen werden können. Ein Wettbewerber ging, gerade in dieser Erkenntnis, seinen besonderen Weg, der ihn aus München hinaus ins bayerische Hochland führte, woselbst er beabsichtigt, den unter dem Namen »Ettaler Mandl« bekannten einzelnen Fels auf einer Bergeshöhe oberhalb von Ettal zu einem Denkmale der Patrona Bavariä (oder einer Bavaria mit Schwert, oder eines trauernden Mannes) auszugestalten. Die Idee ist nicht neu, sie tauchte schon zu Lebzeiten des Prinzregenten Luitpold auf, und sie ist an sich sehr schön und wäre der Ausführung wert — nur nicht in dem hier vorliegenden Falle, der doch die Aufstellung des Denkmals in der Stadt München zur Selbstverständlichkeit macht.

Das ist auch, mit jener einen Ausnahme, allen klar gewesen. Weniger leicht wurde es sehr vielen, sich mit der städtebaulichen Schwierigkeit der Aufgabe genügend abzufinden. Die Wahl des Platzes machte vorweg Kopfzerbrechen, allerdings vielfach auch nicht. In Fällen letzterer Art entschied man sich für irgendeine bisher leere Stelle, gleichviel ob passend oder unpassend. Ein Bewerber stellte eine hohe Säule mitten vor den Hauptbahnhof. Ein anderer baute den Platz zu Füßen der Bavaria mit einer großen vielwinkligen Anlage aus, innerhalb deren viereckige Wasserflächen untergebracht waren — das Ganze nur geeignet, den Blick von dem Hauptpunkt jener Stelle, der Bavaria nebst der Ruhmeshalle, abzulenken. Ein Projekt entfernte unbedenklich aus der Feldherrnhalle die jetzt darin befindlichen Gruppen und Figuren, um sie durch andere zu ersetzen. Von sonstigen Plätzen waren besonders beliebt die Nachbarschaft der Frauenkirche, der Maximiliansplatz, der Platz vor dem Armeemuseum, die Gasteiganlagen; andere hatten den Königsplatz gewählt, den einer von ihnen mit Bauwerken ganz einrahmen wollte (an sich eine sehr schöne Idee, nur nicht für die vorliegende Aufgabe, deren Lösung durch die vorhandenen Bauten unterbrochen wird), während ein anderer sich damit begnügte und so das Richtigere traf, daß er seine Denkmalanlage an die den Propyläen entgegengesetzte Front, der Arcisstraße, stellte. Noch andere Entwürfe waren für die Nachbarschaft des Deutschen Museums, für den Hofgarten, den Botanischen Garten und andere Stellen bestimmt. Das Projekt für den Botanischen Garten umschloß diesen unter Benutzung des alten schönen Monumentaltores mit einer Pfeilerhalle, die mit Statuen reich geschmückt war; für das den Platz abschließende Hauptdenkmal hatte der Verfasser leider nichts anderes zu bieten als eine Kopie der berühmten assyrischen Löwin. Im ganzen trat in städtebaulicher Beziehung ein fühlbarer Mangel an feinerem Verständnis für die organische Einpassung des Denkmals in das gegebene Straßenbild zutage.

Gegenständlich herrschte eine beträchtliche Armut an Motiven. Außer den schon genannten und bei Besprechung der preisgekrönten Entwürfe noch

zu nennenden Gestaltungsformen, die teils mehr architektonisch, teils mehr bildhauerisch waren, teils beides verbanden, sah man Säulen, Obelisken (unten dünner als oben!), Sarkophage, Pyramiden, Würfel, Tempel, Pavillons, Figuren von Gefallenen u. s. f. Ein Entwurf stellte fünf große Männer mit Schwertern nebeneinander als Sinnbild der fünf Kriegsjahre. Ein Bewerber hielt es für sinnreich, in München ein Dolmengrab zu errichten. Einer zeigte einen riesigen Soldatenkopf ohne Rumpfansatz, auf einem niederen Sockel. Hübsch, aber nicht bedeutend genug war ein in süddeutschem Barock gehaltener Pavillonbau (Motto Schurschi). Monumentale Wirkung bot der Entwurf mit dem Motto »Klenze«. Er zeigte zur Seite des Armeemuseums eine mit vielen Urnen geschmückte Pfeilerarkade, in der Mitte unterbrochen von einem Triumphbogen, unter dem ein plastisches Denkmal aufgestellt war. Sehr schön wirkte der Entwurf von Rupert von Miller. Er benutzte eine Stelle auf der Isarinsel in der Nähe der Ludwigsbrücke und schuf dort einen langen, von Bäumen eingefaßten Platz, der an seinem der Brücke abgewandten Ende von dem eigentlichen Denkmal abgeschlossen wurde. Hier sah man einen um mehrere Stufen vertieften viereckigen Platz, umgeben von einer Mauer, die rechts und links mit je zwei Statuen geschmückt war, und zugänglich durch eine von zwei ruhenden Löwen flankierte Öffnung. Die hintere vierte Seite des Platzes war mit dem Denkmale besetzt, einer monumentalen Wand, an der eine große Inschrift angebracht und auf deren Höhe ein Sarkophag aufgestellt war. Auf ihm lag die Gestalt eines toten Kriegers.

Preisgekrönt waren acht Entwürfe. Es wurden fünf zweite Preise und drei erste zuerkannt. Nur die wichtigsten können hier erwähnt werden. Einen 2. Preis erhielt der Entwurf »Gorgoneion« des Mannheimer Stadtbaurates Alfred Müller. Er beabsichtigte die Umgestaltung des Platzes vor dem Armeemuseum zu einem Ehrenhofe. Dieser sollte eingeebnet, gegen den Hofgarten durch eine Monumentalmauer abgeschlossen und mit Arkaden eingefaßt werden, zu deren Zierde Relieftafeln bestimmt waren. Das Ganze war als eine Baumasse gedacht, die bei aller Selbständigkeit sich mit dem Armeemuseum zu voller Harmonie vereinigen und gleichzeitig dahin wirken sollte, die Monumentalität des letzteren Bauwerkes zu steigern. Der Eindruck der Entwurfzeichnungen lieferte nicht den Beweis, daß diese Absicht voll gelungen war. — Ein 2. Preis wurde ferner zuteil dem Bildhauer Joseph Gangl in München für sein Projekt »Schwert und Stein«. Man sah einen großen, länglichen Platz, von italienischen Pappeln eingefaßt, auf ihm errichtet ein riesiger, vierkantiger, mehr hoher als breiter Steinblock ohne alle Gliederung, an seiner Vorderseite geschmückt mit der antikisierenden Relieffigur einer trauernden Frau, an der Rückseite mit der eines sterbend niedersinkenden Kriegers mit zerbrochenem Schwerte. Auf der oberen Fläche des Steines lag ein gewaltiges Schwert. Den Hintergrund des in seiner Einfachheit immerhin einer gewissen Großartigkeit nicht entbehrenden Denkmals bildete ein Halbkreis von Bäumen. — Weiter erhielten einen 2. Preis der Professor Fritz Behn und der Architekt Professor Oswald Ed. Bieber für jenes Denkmal, das sie schon im Jahre 1921 im Münchener Glaspalaste ausgestellt hatten. Gedacht ist eine kreisrunde Tempelhalle, die innen mit mächtigen Skulpturen geschmückt ist. Durch die Eingangspforte gewahrt man im Hintergrunde der Halle eine pietàartige Gruppe. Rechts und links von ihr stehen drei gewaltige Hochreliefs mit sinnbildlichen Andeutungen von Frieden, Krieg, Aufruhr u. dgl. Wir haben an dieset Stelle seinerzeit über das Denkmal Näheres berichtet. — Endlich gelangte ein 2. Preis an den Regierungsbaumeister John K. Rosenthal und den Bildhauer Ulli Seeck für ihren Entwurf »Fürsorgeheim am Gasteig«. Der Bau dieses Heimes bildete den Hintergrund, vor dem das Denkmal angelegt war. Auch hier der mehrfach beliebte länglich rechteckige Platz; er war mit Hecken eingefaßt, in denen an jeder Längsseite je sechs Nischen angeordnet waren; in ihnen standen die Tafeln mit den Namen der 13000 Gefallenen. Den Eingang zu diesem Bezirke bildete eine Pforte mit kraftvollen Säulen. Vor dem Fürsorgeheim sah man das eigentliche Denkmal, einen Rundbau mit Reliefs an seiner Außenfläche und einem kleineren Obergeschoß, auf dem ein eiserner Ständer mit Feuerbecken aufgestellt war. — Mit 1. Preisen ausgezeichnet wurden die beiden Projekte (Motto Siegfried) des Architekten Ernst Schneider in München. Zur rechten Seite des Armeemuseums aufgestellt bildete das Bauwerk eine Säulenhalle mit fünf Gewölbejochen im mittleren Hauptteile und je zweien in den beiderseits rechtwinklig hervortretenden Flügeln. Das Dach war niedrig, die beiden Flügelbauten an ihren Stirnseiten mit flachen Giebeln bekrönt. Die Mitte des Bauwerkes schmückte die Idealgestalt eines Kriegers. Das Bauwerk erschien wenig passend zu dem Museum, in seiner Schwächlichkeit eher als eine Wandelhalle eines Badeortes geeignet, gedrückt und geschädigt durch hinter ihm aufragende häßliche Bauwerke. — Das Gesamtergebnis des Wettbewerbes ist, wie man sieht, keineswegs erfreulich. Insbesondere möchte man keinen von allen Entwürfen in München ausgeführt sehen. Doering

RESTAURIERUNG DER KIRCHE IN RUHPOLDING

In einer den Anforderungen der modernen Denkmalpflege entsprechenden, technisch und künstlerisch voll befriedigenden Art ist es im Laufe des vorigen Sommers gelungen, dem Innern der Kirche von Ruhpolding seine einstige Schönheit wiederzugeben. Die alte malerische Ausschmückung war in Gefahr allmählichen Unterganges, zeitweise in der noch größeren, durch ungeschickte, verständnislose Neuarbeiten ersetzt zu werden. Die jetzige Wiederherstellung, die nur den alten Zustand wieder neu hat werden lassen, ist unter Aufsicht des Landesamtes für Denkmalpflege durch die Dekorationsmalerfirma Vitztum und Schlee in Altötting ausgeführt. — Die Kirche von Ruhpolding ist ein Bau aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das Langhaus ist einschiffig mit Tonnengewölbe und Stichkappen, der Chor stark eingezogen, mit einer Kuppel bekrönt. Trotz ihrer Größe besitzt die Kirche nur wenige Fenster, dennoch ist sie hell und licht. Der Eindruck des rechteckigen Kirchenschiffes ist voll feiner Grazie dank der Geschicklichkeit, mit welcher der Architekt die Ecken abschrägte, auch an einzelnen Stellen den Wandflächen sanfte Schwellung gab. Die alte Rokokoausschmückung ist noch vorhanden. Ihre volltönigen Formen, ihre reichen, dabei ruhigen Farben und Vergoldungen heben sich stark,

dabei harmonisch und mit edler Zurückhaltung von dem leuchtenden Weiß der Wände, der Pfeiler, Lisenen, Gesimse und Gebälke ab. In diesem Weiß, das die Vorherrschaft führt, geht die gesamte Ausschmückung des Kirchenschiffes — zu ihr gehören auch vier große, reichfarbige Fresken mit den Figuren der hl. Kirchenväter — auf. Und doch vermag daneben ein zweites Dekorationssystem seine Selbständigkeit zu behaupten. In den Jahren 1823 und 1838 wurde das Innere der damals nahezu ein Jahrhundert alten Kirche zum Teil neu hergestellt. Glücklicherweise ließ man die Wände bis zum Kranzgesims unverändert. Dagegen gab man der Decke eine neue Bemalung und zwar in der Auffassung des Empire. Da diese Arbeit von Künstlerhand ausgeführt wurde, so gelang es trotz der starken stilistischen Verschiedenheit doch, das Neue mit dem Alten in vollkommensten Einklang zu bringen. Grundfarbe des Schiff- und Chorgewölbes wurde ein feines gebrochenes Grün. Kräftig dagegen kontrastierten die rotviolett gefärbten Gurtbögen mit ihren gelben Ornamenten und den sie einfassenden grauen Laubstäben. In den grünen Grund eingefügte, größere graue Flächen schmückte man mit Grisaillemalereien. Alle diese Elemente dienten dem Zwecke, die vier großen, reichfarbigen Deckengemälde — »Enthauptung des hl. Georg«, »Die Himmelfahrt Christi«, eine apokalyptische Szene, in der Chorkuppel die Einsetzung der hl. Eucharistie um so kräftiger hervortreten zu lassen. Außerordentlich reizvoll war die Behandlung der Orgelwand mit der malerisch aufgelösten Linienführung ihrer Architektur und den Fresken an und über den beiden Emporen. Prächtig wirkten die Wandgemälde und die reizenden Emporenbrüstungen im Chore.

Getreu dem Grundsatze, bei Wiederherstellungen nicht neu zu schaffen, sondern das Alte in sorgfältigster Art wieder herzustellen, hat man auch in der Kirche von Ruhpolding kein Bedenken getragen, den unteren wie den oberen Teil der Kirche je nach seiner alten Eigenart zu behandeln. Man hat damit ein Gesamtbild neu zum Leben erweckt, dessen kühne Zusammenstellung im ersten Augenblicke überraschen mag, um dann desto lebhafter zu interessieren. Der monumentale Eindruck des Kircheninnern gewinnt gerade dank diesen in Harmonie sich auflösenden Dissonanzen die Vollendung seiner Großartigkeit. Doering

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Düsseldorf. — Die Ausstellung im Kunstpalaste umfaßt rund 1700 Werke. Es ist eine eigene Abteilung für christliche Kunst eingerichtet, die sehr ungleichartig ist und die Modernsten bevorzugt. In drei Räumen hat man auch die Nazarener beigezogen.

Die erste internationale Kunstausstellung nach dem Kriege befindet sich im Warenhaus Tietz zu Düsseldorf. Ungefähr 900 Arbeiten, zur Hälfte von Deutschen, zur anderen Hälfte größtenteils von Russen und Franzosen, sind ausgestellt. Einberufer war die Künstlergruppe »Das junge Rheinland«. Kubismus und Futurismus stehen obenan.

Frankfurt a. M. — Im Zoologischen Garten wurde im Juni eine Ausstellung eröffnet: »Das Tier in der bildenden Kunst«. Es wurde in Aussicht genommen, die Ausstellung jährlich zu wiederholen.



KART RIXKENS JÄGER
Studienkopf — Text S. 160 des Hauptbl.

München. — Am 23. Juli wurde in dem von Peter Behrens errichteten Bau der Deutschen Gewerbeschau eine Ausstellung für kirchliche Kunst eröffnet, über die wir noch berichten werden. Für die Auswahl der zur Schau gestellten Arbeiten waren hier andere Richtlinien maßgebend als bei der Ausstellung für christliche Kunst in der Residenz.

Oberschlesische Kunstausstellung 1923. Auf Anregung oberschlesischer Künstler ist der Plan entstanden, alle in Oberschlesien schaffenden oder in Oberschlesien geborenen Künstler für eine im Laufe des Frühjahrs 1923 in Gleiwitz zu veranstaltende große oberschlesische Kunstausstellung zu gewinnen.

Um einen Überblick über die Möglichkeit und die Aussichten einer solchen Kunstausstellung zu gewinnen, vor allem um die Raumfrage zu klären, werden die oberschlesischen Künstler (Maler, Bildhauer, Architekten und Kunstgewerbler) gebeten, an die Anschrift des Diplomingenieurs Beck in Gleiwitz, Gartenstraße 4 (Siedlung Süd), bald mitzuteilen, ob und in welchem Umfange sie geneigt sind, sich an der Ausstellung zu beteiligen.

In Erkenntnis der außerordentlich schwierigen wirtschaftlichen Lage der Künstlerschaft wird die Ausstellungsleitung bemüht sein, die von der Künstlerschaft selbst zu tragenden geldlichen Opfer bei einer Beteiligung auf ein Mindestmaß zu beschränken und keinesfalls über die sonst bei Ausstellungen üblichen Grenzen hinauszugehen.

Die Auswahl der eingesandten Kunstwerke wird getroffen werden durch eine aus hervorragenden Künstlern bestehende Jury.

Der vorbereitende Ausschuß faßt seine Aufgaben mit viel Geschick und Liebe zur Sache auf. Die Ausstellung kann für ganz Deutschland und darüber hinaus eine große künstlerische Tat werden.

A. Goetz

BÜCHERSCHAU

Neue Blätter für Gemäldekunde, herausgegeben von Dr. Theodor Frimmel im Verlag Carl Stephenson, Wien IV, Trappelgasse 3.

So zahlreich die Zeitschriften über bildende Kunst heute auch sind, so entstand doch in ihrer Reihe eine ganz empfindliche Lücke, als die von Dr. Th. Frimmel herausgegebenen »Studien und Skizzen zur Gemäldekunde« vor einiger Zeit ihr Erscheinen einstellten. Die größte Zahl der Beiträge entstammte nämlich der Feder des Herausgebers, der in den Kreisen der internationalen Kunstgelehrten und Kunstkenner einen ganz hervorragenden Namen besitzt. Dr. Frimmel verfügt nicht nur über ein ganz seltenes Wissen, sondern vor allem über eine ganz außergewöhnliche Kennerschaft, die ihn befähigt, zahlreiche Probleme zu lösen. Was dieser bedeutende Gelehrte, der im nächsten Jahre sein 70. Lebensjahr vollendet, im Laufe seiner Forschertätigkeit an neuen Kenntnissen der Wissenschaft erschlossen hat, ergibt eine Reihe stattlicher Bände. Die Kunstfreunde erfüllt es daher mit größter Freude, daß ihm durch das Entgegenkommen des Verlages möglich gemacht ist, die Ergebnisse seiner Forschungen auch weiterhin veröffentlichen zu können. Die Ausstattung des ersten Heftes ist sehr schön, die Abbildungen sind vorzüglich, der Jahresbezugspreis ist verhältnismäßig gering gehalten (300 Mark). Eine Reihe hervorragender Gelehrter haben ihre Mitarbeit zugesagt. Aus dem Inhalt des 1. Heftes wäre zu erwähnen der Bericht über »Neuerwerbungen der Galerie im Museum der bildenden Künste zu Budapest von 1914 bis 1921« vom Direktor des Museums Hofrat Dr. Gabriel v. Terey und die interessanten Studien vom Herausgeber: »Gemäldesammler und Kunsthändler in Flandern und Brabant gegen 1780«, »Die Milliardenschätze Wiens in seinen Gemälden«, »Rundgänge durch Wiener Galerien« und »Ein signiertes Werk des Cornelis Willaerts«. Der Name des Herausgebers bürgt, daß auch diese Veröffentlichungen zu einer Fundgrube für die Kunstwissenschaft werden. Bruno Binder

Romain Rolland, Das Leben des Michelangelo. Herausgegeben von Wilhelm Herzog. 1919. Literarische Anstalt. Rütten & Loening, Frankfurt a. M. Preis geb. M. 18.—.

Für Romain Rolland, den Stilkünstler, der schreibt, wie Rodin meißelt, in großen, klingenden Rhythmen, die überquellen von der Liebe zum Leben »wie es ist« und deshalb an die Fibern unseres Seins rühren. — Für diesen großen Künstler ist das Christentum ein überwundener Standpunkt. Romain Rolland ist demnach bei aller Schärfe der Seelenanalyse nicht der berufene Versteher und Künder eines so kindlich tiefgläubigen Gemütes, wie Michelangelo es besaß. Er ist kein Miterleber des Jakobskampfes, den der Terribile mit seinem Schöpfer und Erlöser rang. Kein Gleichgestimmter der Danteseele, die über den ersten und den letzten Dingen ihres Glaubens brütete, sondern ein Bemitleider der »christlichen Schmerzen«, von denen er verständnislos sagt: »Ihr macht die Welt traurig, aber ihr verschönert sie!« Seine Anteilnahme an den religiösen Problemen Michelangelos geht nur so weit als die des Spaziergängers, der vor der Fronleichnamsprozession den Hut abnimmt, weil seine Höflichkeit ihm verbietet zu beschimpfen, was anderen heilig ist. Aber in anderer Beziehung ruft Rolland neue Streiflichter auf den Weg des einsamen Riesen. Es wurden gewiß tiefere Bücher über Michelangelo geschrieben, Bücher, die mehr der Zeit gerecht wurden, welche den größten Künstler der Welt gaben. Wir gemahnen an Grimm und Justi — aber kein glänzenderes Buch. Man lese daraufhin nur die in wenigen Strichen so wuchtige Schilderung von dem Florenz des Magnifico und dem Savonarolas, — den Rolland doch wieder nicht würdigt und versteht. Man wird dann zugleich die Einseitigkeit, die Halbblindheit des Autors erfassen. Er charakterisiert z. B. Alessandro Botticelli als Maler der Primavera und der Schaumgeborenen, findet aber kein Wort für seine stärksten Werte, die sich in den himmlischen Visionen der Rundbilder seiner gekrönten und demütigen Madonnen ausdrücken. Von diesem abgesehen, bedeutet das Werk in seiner stolzen Knappheit, eine starke, seelische Anregung. Er versteht mit kurzem Worte viel zu sagen, hinter seinen oft flüchtigen Strichen und Umrissen liegen Kulturalter, seine feinen Bemerkungen sind die Fäden von Gedankenketten und knüpfen an Gedankenketten an. Z. B. »Wer an das Genie nicht glaubt, wer nicht weiß, was es ist, der betrachte Michelangelo«.

Mit diesen Worten reißt Romain Rolland uns vor das Antlitz dieses mächtigsten aller Künstler und zwingt dazu, uns mit ihm auseinanderzusetzen.

Er deckt uns die Art des Genies auf, indem er Michelangelos eigenes Wort zitiert: »Ich erschöpfe mich in Arbeit, wie es noch kein Mensch getan. Ich denke an nichts anderes, als Tag und Nacht zu schaffen«.

Das ist die Probe auf das alte Wort: »Genius ist die Fähigkeit, die äußerste Mühe auf sich zu nehmen, um ein Werk zu vollenden.« Vielleicht ist bis jetzt keine Biographie Michelangelos erschienen, die dem Gewaltigen und doch so menschlich Schwachen gerade in dieser Schwachheit so nahe getreten wäre, wie die Romain Rollands.

Sie legt mehr Gewicht auf das Menschliche allzu Menschliche, als auf die Erforschung der innersten Quellentiefen, aus denen Werke aufstiegen wie »Die Schöpfung« und »Das Jüngste Gericht«.

Romain Rolland sagt selbst über sein Buch: »Hätte ich lieber, wie so viele andere, nur der Helden Heldentum zeigen und über den Abgrund ihrer Traurigkeit einen Schleier breiten sollen? Nein, die Wahrheit! — — Ihr Hauch ist rauh, aber er ist rein. Baden wir darin unsere schwächlichen Herzen.«

M. Herbert.

Kunstverwaltung in Frankreich und Deutschland. Herausgegeben von Dr. Otto Grautoff. Akademische Buchhandlung von Max Drechsel, Bern. — Ladenpreis 3.50 Fr.

Weltkrieg, Wirtschaftskrieg und Lügenfeldzug sind die Epitheta, die dem mehrjährigen Ringen des deutschen Volkes mit einer halben Welt von Feinden beigemessen werden. Gewiß, ohne List kein Krieg seit dem ältesten Geraufe primitiver Völker bis zu diesen, mit den Ergebnissen der modernsten Technik, Chemie und Waffenindustrie durchgeführten Schlachten. Aber noch nie kam die mit bewußter und vorbereiteter Systematik gehandhabte Lüge in solchem Umfange zur Anwendung als im Verlaufe dieses schrecklichen Erlebens. Von England aus gehen die Verleumdungen in die Welt und finden Verbreitung überall dort, wo noch der Draht spielt. Die politischen Schädigungen sind groß, unheilbar in ihren Folgen. Kein Mittel scheuend, stellten unsere Feinde, voran England und

Frankreich, auch die Kunst in den Dienst ihrer Verleumdungstaktik. Unter dem Schlagwort »Barbaren« beschuldigten sie unsere feldgraue Wacht der schwersten Sünden gegen die moderne Kultur, der gewollten Vernichtung von Kunstwerken. Haben nun die Franzosen ein Recht, uns des Kunstbarbarismus anzuklagen? Die Frage wurde schon in den Tageszeitungen zur Genüge verneint. Deutsche Künstler bauen auf und erhalten in den besetzten Gebieten, voran in Nordfrankreich und Belgien, was englischem und französischem Geschützfeuer zum Opfer fiel, was der kirchenfeindliche Sinn der französischen Regierung der Verwahrlosung und dem Verfalle entgegenführte. Im oben genannten Buch bedient sich der Herausgeber nicht der feindlichen Waffe der vergifteten Verdächtigung oder des pharisäischen Gehabens über diejenigen Franzosen, die ohne Maß und Würde die historischen Denkmäler ihres Landes zerstörten, sondern weist ohne dialektische Blendung ruhig und sachlich an Hand der Tatsachen, Daten und Aussprüchen von Franzosen nach, daß diese mehr als andere Völker die Zerstörung von Kunstwerken betrieben haben. Barrès, Brutails, Broquelet, Cochin, Hallays, Péladan, Rodin und andere Angehörige des offiziellen und repräsentativen Frankreich werden als Kronzeugen und unfreiwillige Mitarbeiter herangezogen. Die Auflehnung gegen den französischen Kunstvandalismus spricht denn auch aus den offiziellen Kammerberichten vom 16. Januar 1911 und vom 25. November 1913. Otto Grautoff beleuchtet mit anderen Sachverständigen in würdigen Worten noch eigens die Sünden in der Verwaltung der Kunstschätze Frankreichs. Diesem ersten Teil des Buches, der überschrieben ist »Kunstverwaltung und Kunstvernachlässigung in Frankreich« steht der zweite gegenüber mit dem Titel: »Kunstpflege und Kunstverwaltung in Deutschland«, den der Amsterdamer Universitätsprofessor O. Lanz mit einem Beitrag »Krieg und Kunst« einleitet. Dieser neutrale Gelehrte kommt auf Grund einer an Ort und Stelle vorgenommenen Besichtigung zu dem Ergebnis, daß das einzige Beispiel des Kunstdiebstahls im gegenwärtigen Kriege dasjenige der Russen ist, die Lembergs Schätze nach Petersburg brachten. Weiter sprechen noch u. a. Dr. Wilhelm von Bode über die Aufgaben und Richtlinien der deutschen Regierung für die Erhaltung der Kunstdenkmäler in den besetzten Gebieten, Dr. O. von Falke über die durch den Krieg verursachten Schäden in Löwen, Lüttich, Huy, Namur, Dinant, Salventhem und über den Zustand und die Revision der Kunstdenkmäler in Belgien, sowie Dr. Paul Clemen über den Schutz der Denkmäler im Kriege und über ihren Zustand im nördlichen und östlichen Frankreich wie in Belgien. Der Eindruck aus den Darstellungen, den Abbildungen von Kunstschätzen, die teils von deutschen Soldaten unter Lebensgefahr gerettet worden sind und während des Krieges von deutschen Zivil- und Militärbehörden geschützt werden, vertiefen, läßt sich dahin zusammenfassen: Deutschland tat alles, um die Kunst im Feindesland vor der Verheerung zu bewahren. Die genannten Abbildungen sowie Bilder von den durch französische Artilleriegeschosse zerstörten Kirchen und Kunstwerken, zu denen auch eine Fälschung aus dem von angesehenen deutschen Katholiken bereits zurückgewiesenen Machwerk Baudrillarts »La guerre allemande et le catholicisme« kommt, erhöhen den dokumentarischen Wert eines Buches, dessen nackter Tatsachen sich weder das feindliche noch neutrale Ausland verschließen kann. W. Zils

Kunst-Stil-Unterscheidung. Baukunst, Mobiliar, Kleinkunst, Ornament, Schriften, Trachten usw. 40 Stilarten mit besonderer Berücksichtigung der neuesten Stilarten, kurz beschrieben, reich illustriert. Siebente, verbesserte und bereicherte Auflage. Von Hans Sebastian Schmid, München. Verlag von Hermann Lukaschik, G. Franzsche Buch- und Kunsthandlung, München. M. 8,40.

Das Büchlein erhebt mit Recht den Anspruch, an Kürze, Klarheit und Vollständigkeit durch »Verdichtung des ungeheueren Stoffes auf den denkbar engsten Raum« unter den kleinen Publikationen ähnlichen Zieles unerreicht zu sein. Es kann dem Anfänger, der sein Auge rasch für die Form der künstlerischen Umwelt schärfen will, gute Dienste tun. Für die nächste Auflage sei auf etliche Versehen hingewiesen. Auf S. 7, Abs. 2, muß es heißen »Hieroglyphen« statt Hyrogl.; — S. 17 wird das Jahr 325 als Übertrittszeit Konstantins zum Christentum bezeichnet; — S. 19, Abs. 3, muß es heißen »Kreuzgewölbe« statt Tonneng. — S. 21 wäre die Angabe über die Erfindung der Glasmalerei zu revidieren und S. 23 die Bemerkung, daß Dürer die ersten Renaissancemotive nach Deutschland verpflanzt habe. S. 29 sollte die allgemein eingebürgerte Behauptung von der Existenz eines besonderen Jesuitenstiles fallen gelassen werden. Vor allem aber sollte das Blatt mit einer Zusammenstellung von Altartypen aus allen Stilen umgeändert werden; zum mindesten müßte der neugotische Altar als solcher und nicht als Typus für altgotische Altäre bezeichnet werden, und die als byzantinisch und altromanisch bezeichneten Zeichnungen wären fortzulassen. S. Staudhamer

Rembrandt, von Kurt Pfister mit 50 Abbildungen. Delphin-Verlag-München.

Die überreiche Rembrandtliteratur der letzten Jahre (darunter Werke grundlegender und erschöpfender Art) erfährt durch Pfisters Büchlein kaum eine wesentliche Bereicherung. Wohl werden die wissenschaftlichen Ergebnisse der vorliegenden Literatur verwendet und hieraus eigene Schlüsse gezogen, um »die Gebärde eines Schaffenden zu deuten«, aber die Form ist unklar, in der dies geschieht. Es herrscht die Phraseologie neuzeitlicher Schlagwörter vor, wie sie einmal — ohne daß die Gefahr ganz überwunden erscheint — in die Kunstkritik des Tages einzubrechen drohte. — Der Verlag stattete die 56 Seiten gediegen aus und gab ihnen entsprechende Bilder bei, was die Veröffentlichung wertvoller macht. Zils

Naegle, Franz »Einführung in die Kunstgeschichte«. Mit zahlreichen Abbildungen. Erlangen, Th. Blaesings Universitätsbuchhandlung, P. Winkler. Gebunden (ehemaliger) Preis M. 2,80.

Eine recht brauchbare gedrängte Übersicht und Einführung, die den doppelten Zweck verfolgt, dem Lehrer und Schüler sowohl für den Kunstunterricht, als auch ergänzend für den Geschichtsunterricht als Führer zu dienen. Wir möchten noch ein Drittes hinzufügen. In jedes noch so einfache Haus, das sich über dem Alltag einen Sinn für Höheres und Schönes bewahrt hat, gehört auch ein Buch über die Kunst und ihre Geschichte. Wer da kein umfassendes und teures Kompendium sich anschaffen kann, der greife ruhig zu einfacheren Ausgaben wie Naegles »Einführung«. An Hand der zahlreichen guten Abbildungen werden ihm die Zusammenhänge verständlich vor Augen geführt. So muß dem Büchlein, das sich bereits gut eingeführt hat, ein

noch weiterer Kreis gesichert werden, um so mehr als es auch an den Hauptproblemstellungen der Kunst nicht achtlos vorübergeht. Warum sagen wir das alles vor den Lesern dieser Zeitschrift? Zu dem Zwecke, daß sie bei ihrem Wirken für die Kunst im Volke in der Lage sind, je nach den Verhältnissen auf das eine oder andere orientierende Buch sofort namentlich hinzuweisen. Steter Tropfen höhlt den Stein! Oscar Gehrig

Willibrord Verkade O. S. B. Die Unruhe zu Gott. Erinnerungen eines Maler-Mönches. Mit einem Bildnis. Freiburg im Breisgau 1920. Herder & Co. G. m. b. H. Kart. M. 5.80 und Zuschläge.

Die Bedeutung autobiographischer Werke ist für die gesamte Forschung von nicht hoch genug zu veranschlagendem Werte. Man lernt nicht nur den Menschen im Künstler, Gelehrten, Politiker usw. zu schätzen, sondern auch ganze Zeitströmungen und Ereignisse, die sich oft mit elementarer Kraft im Einzelleben widerspiegeln. Pater Willibrord Verkade hat in dem den ersten Werdegang bis in des Lebens Mittag schildernden Teil seiner Erinnerungen, dem wohl die Fortsetzung noch beschieden sein wird, ein Werk geschaffen, an dem die Kunstgeschichte nicht achtlos vorbeigehen kann. Insbesonders wird man zu ihnen greifen müssen bei der Beurteilung und Erforschung der Beuroner Kunst, deren Entstehungsgeschichte eine eingehende Beleuchtung erfährt. Der kunstwissenschaftliche Einschlag interessiert ja hier mehr als der religiöse, dem der Hauptinhalt gilt: Die geheimnisvolle Unruhe einer modernen Künstlerseele, die erst Befriedigung findet in Gott nach langem Irren und Suchen, das ungeschminkte Wahrheit, gepaart mit großer Anschaulichkeit, schildert. Kindheit und Jugend, unbesorgt und unbekümmert, die Lehrzeit an der Akademie, die künstlerische Tätigkeit, die Wanderjahre in Paris, wo Verkade dem Kreis um Gauguin (Sérusier, Maurice Denis) nahestand (und hiermit dem werdenden Expressionismus), die Arbeitszeit in der Bretagne in aller Stille, der wiederholte Aufenthalt in Paris und der genannten Provinz und die Konversion. Eine neue Künstlerfahrt führt nach Italien, wo sich nähere Beziehungen zu den Franziskanern in Fiesole anspannen. Auf der Rückkehr nach Holland wird in Beuron Aufenthalt genommen, dessen Kunst und Gottesdienst der Benediktiner den Künstler dermaßen fesseln, daß er nach vorübergehendem Verweilen in Holland und Dänemark abermals nach Beuron eilt, wo er seiner Kunst zu leben beschließt. — Das ist in großen Zügen der Inhalt der Autobiographie, bei deren Abfassung Kunst und Frömmigkeit (letztere ohne pietistische Aufdringlichkeit) die Feder führten. W. Zils

Lebenserinnerungen eines neunzigjährigen Altmüncheners. (Prof. Dr. H. Holland.) Mit 10 Bildern. Herausgegeben von Dr. A. Dreyer. Verlag Parcus & Co, München 1921. 151 Seiten, gr. 8°. Preis M. 20.—.

Des ausgezeichneten Kenners und unermüdlichen Bearbeiters deutscher Literatur und Kunst, Prof. Dr. Hyacinth Holland, dem auch »Die christliche Kunst« und »Die Kunst dem Volke« so manchen, in hohem Grade wertvollen Beitrag zu verdanken hatten, ist nach seinem Tode in diesen Spalten in Verehrung und Dankbarkeit gedacht worden. Das jetzt von Dr. Dreyer, mit dem Holland viele Jahre hindurch in enger Freundschaft verbunden war, herausgegebene Buch ist willkommen zu heißen, weil es einen Schatz von Erinnerungen aus diesem langen, an idealen Erfolgen reichen Leben vor dem Untergange rettet, zu der Biographie Hollands interessante Beiträge liefert, die den Gang seines Werdens und Schaffens erst recht begreiflich machen. Sie sind aber auch für die Geschichte Münchens, dessen Entwicklung zur wichtigsten Kunststadt Deutschlands in die Zeit der Hollandschen Jugend- und Mannesjahre fällt, von außerordentlichem Werte und enthalten ein äußerst reiches und wichtiges Malerial für die Kenntnis des damaligen Münchener öffentlichen, gesellschaftlichen, geistigen und besonders des künstlerischen Lebens. Holland war eine lebendige Chronik seiner Zeit, sein Gedächtnis war angefüllt mit unzähligen Einzelheiten. Und doch blieb sein Blick klar für die großen Zusammenhänge und Richtlinien und sein Urteil, wenn schon bisweilen etwas scharf, war doch bei der bis zum Ende sich gleichbleibenden geistigen Frische Hollands, stets zutreffend. — Die in dem vorliegenden Buche enthaltenen Aufzeichnungen sind auf Anregung des Herausgebers entstanden, dem sie Holland in wöchentlich dreimaligen Zusammenkünften diktierte. Diese Arbeit, auf die er sich stets vorbereitete, machte ihm, je weiter sie gedieh, um so größere Freude. Die Erinnerungen beginnen mit Hollands Vorfahren, schildern sein Elternhaus, seine Kindheit und seine Jugendjahre. Wir hören von den schriftstellerischen Anfängen und der Unterrichtstätigkeit des jungen Gelehrten, wir begleiten ihn in die Kreise seiner Freunde, interessieren uns für seine Bekanntschaften. Kein Name von Klang fehlt dabei. Aufs fesselndste erzählt er von seinen Beziehungen zu fürstlichen Personen, besonders zu Ludwig I., aber auch zu Ludwig II., dem er, was viel zu wenig bekannt ist, bei der Ausschmückung von Neuschwanstein ein wichtiger Helfer war. Alle diese Persönlichkeiten treten uns in vielen kleinen, aber bezeichnenden Zügen lebendig vor Augen. Die Arbeit des Herausgebers bestand darin, jene mündlichen Erzählungen, soweit nötig, zu ordnen, Entbehrliches auszuscheiden. Die Ausdrucksform Hollands ist pietätvoll unverändert gelassen und gibt dem Ganzen Stil und Färbung. Die ausführliche, warm geschriebene Einleitung macht eingehend mit dem Leben, dem Wirken und der Persönlichkeit Hollands bekannt. Eine Photographie aus dem Greisenalter und ein paar Silhouetten aus früher Zeit zeigen das Antlitz Hollands. Dazu gesellen sich Bilder aus dem alten München. Alle interessieren, einzelne (z. B. das des Stadtgrabens beim Karlstor) kann man nur mit Schmerz darüber betrachten, wieviel malerische Schönheit vor gleichgültigem, modern typischem Großstadtwesen hat weichen müssen. Wie würde München heute bewundert und gerühmt werden, wenn jene Bauten und Gruppierungen noch erhalten wären! Ein paar Bilder zeigen auch geschichtliche Ereignisse, so die Volkserhebung 1848, die Flucht der Lola Montez u. dgl. Die Bilder geben den Vorstellungen, wie sie in Hollands Geiste lebten, für den Leser den sichtbaren Hintergrund. Ein sorgfältig gearbeitetes Personenverzeichnis ist beigefügt. Doering

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.



H. J. MÜLLER
HEILIGENSTADT (EICHSFELD)
Naturreine Weine
VON MOSEL · SAAR · RUWER · RHEIN UND PFALZ ·
BORDEAUX · BURGUNDER · SÜDWEINE

